

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Diplomová práce

2011

Eva Čermáková

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Eva Čermáková

Duchovní hudba Domenica Sarriho v Čechách

The Sacred Works of Domenico Sarri in Bohemia

I. část

vedoucí práce:

2011

Mgr. Marc Niubó, Ph. D.

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce Marcu Niubó za detailní přístup a pečlivé vedení. Dále bych ráda poděkovala Claudiovi Bacciagaluppimu za jeho cenné připomínky a ochotu zodpovídat mé dotazy a Václavu Kapsovi za zprostředkování možnosti novodobého uvedení Sarriho skladby *Dixit Dominus F dur*, které proběhlo 31. 12. 2010 v Drážďanech v interpretaci Sächsisches Vocalensemble. Vřelé díky patří mé rodině a manželovi, kteří mě podporovali po celou dobu studií.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 6. 2011

.....

Anotace

Tato diplomová práce je příspěvkem ke zkoumání hudebních pramenů italské a české provenience zaznamenávajících duchovní hudbu nepolských autorů první třetiny 18. století. První kapitoly práce jsou zaměřeny na utřídění informací o hudebních rukopisech se skladbami neapolského skladatele Domenica Sarriho (1678–1744), jehož tvorba se v mnohých případech dochovala zcela unikátně v českých hudebních sbírkách. Ačkoli se prokazatelně jednalo o významného zástupce tehdejší neapolské hudební scény, jeho osobnost a dílo nebyly dosud uspokojivě reflektovány. Součástí práce je proto také spartace Sarriho žalmové skladby *Dixit Dominus F dur*. Toto dílo je v poslední části práce komparativně analyzováno s výběrem několika dalších skladeb Sarriho a jeho současníků s cílem stanovit alespoň některé obecné a individuální znaky Sarriho hudebního myšlení.

klíčová slova: Domenico Sarri/Sarro, Neapol, rukopis, pramen, žalm, 18. století

Abstract

The diploma thesis contributes to study of the Italian and Czech origins of the sacred music by Neapolitan composers from the first third of the 18th century. The first chapters of the thesis concentrate on classification of manuscripts with music by the Neapolitan composer Domenico Sarri (1678-1744) whose many works have been preserved in Czech music archives. Though Sarri demonstrably was a significant representative of the Neapolitan music production of his time, his work has not yet been adequately explored. This thesis therefore also includes a complete reconstruction of Sarri's psalm *Dixit Dominus F major*. In the last part of the thesis, this piece is analyzed and compared within the selection of few works by Sarri and his contemporaries with the aim to specify some of the general and individual aspects of Sarri's musical thinking.

Key words: Domenico Sarri/Sarro, Naples, manuscript, psalm, 18th century

Obsah

I. část

SEZNAM ZKRATEK	6
ÚVOD	7
1.DOMENICO SARRI A ITALSKÁ CHRÁMOVÁ HUDBA 1. POLOVINY 18. STOLETÍ V ČECHÁCH	11
1.1 ITALSKÁ CHRÁMOVÁ HUDBA 1. POLOVINY 18. STOLETÍ V ČECHÁCH/PRAZE – STAV BĚDÁNÍ	11
1.2 ITALSKÁ CHRÁMOVÁ TVORBA V PRAZE – ŠÍŘENÍ Z ITÁLIE DO ČECH	17
1.3 DOMENICO NATALE SARRI (1678–1744) – STRUČNÝ ŽIVOTOPIS	20
1.4 CHRÁMOVÁ HUDBA DOMENICA NATALE SARRIHO (1679–1744) V PRAZE – STAV BĚDÁNÍ	23
2. SARRIHO CHRÁMOVÁ TVORBA V ČECHÁCH – PRAMENY	26
3. SARRIHO ŽALMOVÉ KOMPOZICE V PRAŽSKÝCH FONDECH	38
3.1 SARRIHO DIXIT DOMINUS F DUR	39
3.2 DALŠÍ SARRIHO DIXIT DOMINUS	44
3.3 DALŠÍ PRAMENY SARRIHO ŽALMOVÝCH KOMPOZIC V PRAZE	50
3.4 PRAŽSKÉ PRAMENY K SARRIHO ŽALMOVÝM KOMPOZICÍM – SHRUTÍ	53
4. KOMPOZICE DIXIT DOMINUS DOMENICA SARRIHO	55
4.1 PŮVOD A LITURGICKÝ VÝZNAM ŽALMU 109 DIXIT DOMINUS	57
4.2 DIXIT DOMINUS D. SARRIHO A DALŠÍCH SKLADATELŮ – SROVNÁVACÍ ANALÝZA	58
4.3 DIXIT DOMINUS D. SARRIHO A DALŠÍCH SKLADATELŮ – SROVNÁNÍ A ANALÝZA VYBRANÝCH PRVKŮ	69
4.4 DOMENICO SARRI: DIXIT DOMINUS F DUR – SHRUTÍ	83
ZÁVĚR	86
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	91
SEZNAM PŘÍLOH	97

II. část

D. SARRI: DIXIT DOMINUS F DUR (PARTITURA, REVIZNÍ ZPRAVA)

Seznam zkratek

SHK *Souborný hudební katalog*

RISM *Répertoire International des Sources Musicales*

signatury a sigla fondů převzaty z databáze RISM

CZ Pnm *České muzeum hudby*

CZ Pak *Archiv Pražského hradu*

CZ Pkříž *Křížovníci s červenou hvězdou*

ČMH *České muzeum hudby*

NM *Národní muzeum*

MAB *Musica Antiqua Bohemica*

MGG *Musik in Geschichte und Gegenwart*

Grove *The New Grove of Music and Musicians*

ČSHS *Československý hudební slovník osob a institucí*

C *soprán*

A *alt*

T *tenor*

B *bas*

fl *flétna*

ob *hoboj*

fg *fagot*

clr *klarina*

cor *lesní roh (corno da caccia)*

tr *trubka*

trb *trombon*

timp *tympány*

vno *housle*

vla *viola*

vlc *violoncello*

vlne *violone*

cb *kontrabas*

org *varhany*

B.C. *basso continuo*

Úvod

Rukopisy zaznamenávající italskou duchovní tvorbu 1. třetiny 18. století tvoří jednu z nejrozsáhlejších vrstev dobových hudebních památek dochovaných v českých archivech. Jejich význam navíc přesahuje hranice – tyto opisy jsou dnes mnohdy jediným dokladem duchovní tvorby neapolských a dalších italských autorů.¹

České země zaujaly zvláštní postavení v oblasti šíření neapolské duchovní tvorby v první třetině 18. století.² Vhodné podmínky pro navázání těsnějších společenských a politických vztahů, které úzce souvisely s šířením kultury, a tedy i tamní hudební tvorby, nastaly především v letech 1707–1734, kdy rakouští Habsburkové převzali vládu nad neapolským královstvím.³

Nádhera a nákladnost liturgických ceremoniálů probíhajících přímo v Neapoli jistě zanechaly v očích svědců silné dojmy a touhu přenést něco z kouzla okamžiku také do dalších koutů Evropy, jak můžeme poznat díky svědectví dominikánského mnicha a vášnivého cestovatele Jeana Baptiste Labata:

„If there were anything the saints could possibly desire for their own glory, it would be to be venerated in Naples [...] where festivities are celebrated with the utmost magnificence and where there are fewer complaints regarding the expense involved.“⁴

Jak se dočítáme dále, Labat nezakrýval ani odvrácenou tvář neapolského přepychu:

„[...] all the charity of friars, however, would not be able to cover their sins if the stories circulated by their enemies were true - by which they

¹ Nutno připomenout, že již během 17. století se velká část produkce v rakouských (a tedy i českých) zemích orientovala na koncertantní styl italského baroka reprezentovaný v dílech skladatelů benátského okruhu. Počátkem 18. století však nabyla nového významu Neapol a po jistou dobu se stala hlavním ohniskem tehdejšího hudebního dění. Nejnověji k této problematice viz Bacciagaluppi, Claudio: *Rom, Prag, Dresden – Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010, s. 109: „*Offenbar galt 1717 die Musik aus Mittel- und Süditalien als modern und mindestens ebenso attraktiv wie die venezianische Musik.*“

² Kantner, L. M.: *Traditionen katholischer Kirchenmusik*, in: C. Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985, s. 100.

³ Neapol byla dlouhou dobu pod španělskou nadvládou (1503–1707). Vládu převzali následně Habsburkové, kteří během války o následnictví polské (1733 – 1735) prohráli Neapolské království a 1738 ztratili celou jižní Itálii ve prospěch Bourbonů. Více k politicko-kulturnímu dění v Neapoli 18. století viz Benedetto, Renato Di/Fabrik, Dinko: heslo Naples, in: Root, Deane (ed.): *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online zdroj], Oxford University Press 2007–2010 [cit. 14. 7. 2010]. Zdroj dostupný v rámci systému online databází poskytovaných Městskou knihovnou v Praze z WWW: <http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber>.

⁴ Voyage du P. Labat des FF. Precheurs en Espagne et en Italie, 7 vols., Paris, 1730, cit. in: Fino, Lucino: *The Myth of Naples in art and literature by 17th and 18 th century travellers*, Naples 2009, s. 103.

are represented as the greatest profligates and debauchees in the world
[...].“⁵

Dokladem čilé kulturní výměny mezi Neapolí a českými zeměmi je mimo jiné také soubor ca 50 rukopisů uložených v českých archivech, které zaznamenávají skladby méně známého neapolského skladatele *Domenica Sarriho* (1678–1744). Sarri (psáno také Sarro) byl doposud uváděn převážně jako autor operních děl. Jeho tvorba byla hodnocena spíše ve stínu jeho známějších vrstevníků, ačkoli se jednalo o významnou osobnost kulturního života Neapole v období největšího rozkvětu města a království.

Hlavním záměrem této diplomové práce je utřídění a přehledný popis zmíněných rukopisů, jež představují všechna dnes evidovaná sarriana v Čechách, a současně pokus o přiblížení Sarriho kompozičního jazyka a jeho zhodnocení v rámci dobového kontextu na vybraných příkladech jeho žalmové tvorby.

První kapitola je koncipována jako stav bádání. Nejprve v obecnější rovině představujeme prameny a literaturu k bádání o duchovní tvorbě neapolských autorů 1. poloviny 18. století dochované v Čechách. Poté se zaměřujeme pouze na informace věnované Sarriho duchovní hudbě. Shrnujeme poznatky starší české i novější zahraniční literatury, přičemž poukazujeme na přínos jednotlivých badatelů. Představujeme jejich hlavní teze a pokoušíme se je vztáhnout k našemu tématu. Jako součást této kapitoly je také historiografická vsuvka k nastínění situace v bádání o podmínkách pro šíření neapolských pramenů do Čech a kompilace krátkého životopisu D. Sarriho. Snažíme se nejen o shrnutí dosavadních poznatků, ale také o jejich interpretaci ve světle informací, které dříve nebyly brány v potaz.

Druhá kapitola je věnována souhrnnému zpracování stavu pramenů k duchovním skladbám D. Sarriho s uložením v Čechách. V největší míře využíváme možností elektronických databází Répertoire International des Sources Musicales (dále RISM) a Souborného hudebního katalogu Národní knihovny (dále SHK). Další shromážděné informace jsou výsledkem vlastního bádání v Českém muzeu hudby (dále ČMH), protože ne všechny hudebniny této instituce jsou dnes zaznamenány ve výše zmíněných databázích. V první fázi mapujeme kompletní zjiitelný stav a rukopisy třídíme podle žánru. Zároveň poukazujeme na konkordance, dataci, původní provenienci a případné sporné autorství

⁵ *Familiar Letters from Italy to Friend in England*, Salisbury, 1805, in: Fino, Naples 2009, s. 116.

skladby. V druhé fázi se zaměřujeme na třídění podle dnešního uložení pramenů a připojujeme informace o majitelích a kopistech rukopisů.⁶

Ve třetí kapitole se zaměřujeme na detailnější vnější a vnitřní kritiku vytipovaných pramenů. Jedná se o opisy žalmových skladeb D. Sarriho. Vzhledem k uspokojivému stavu a badatelské dostupnosti těchto hudebnin by tato kapitola mohla přinést cenné informace potvrzující či vyvracející zastávané hypotézy o povaze dochovaného materiálu. Při jeho studiu jsme se přesvědčili, že pro určování obecnějších kategorií jako je původní provenience či chronologické zařazení rukopisu jsou velmi podstatná detailní zjištění jako je formát hudebniny, vodoznaky či notografický styl. S přihlédnutím k velkému rozsahu a faktografické povaze údajů jsou veškerá data k fyzickému popisu rukopisů shromážděna podle jednotného katalogizačního úzu v příloze. V textu pak shrnujeme a vyvozujeme další závěry a postřehy.

Čtvrtá kapitola je vyhrazena hudební analýze samotných žalmových kompozic. Hlavním dílem je zde Sarriho *Dixit Dominus F dur* (CZ Pnm XV F 177), jehož kompletní spartace je z praktických důvodů vyčleněna do samostatného druhého dílu diplomové práce. Vzhledem k tomu, že o Sarriho duchovních skladbách nejsou publikována dosud žádná obsáhlejší zjištění a zároveň nebylo v našich silách extenzivně analyzovat všechny relevantní kompozice, pokoušíme se poukázat na Sarriho kompoziční styl pomocí komparativních analýz. Kromě několika dalších Sarriho kompozic byla vybrána zhudebnění žalmu *Dixit Dominus* od A. Scarlattiho, G. F. Händela, A. Vivaldiho, J. D. Zelenky, L. Lea a D. Terradellase, v jejichž průběhu sledujeme několik parametrů: práci s textem, volbu obsazení, tonální plán, instrumentální a vokální sazbu, motivickou práci a celkovou koncepci skladby. Očekáváme, že zkoumání Sarriho *Dixit F dur* v kontextu dobové tvorby alespoň částečně potvrdí a doplní dosavadní tvrzení o Sarriho skladatelském umění a zároveň poskytne kvalitní základ k novým otázkám a bádání.

Součástí práce jsou čtyři přílohy. První tvoří kompletní vnější a vnitřní popis sedmi pramenů se Sarriho žalmovými skladbami, jež jsou přístupné ke studiu v Čechách. Údaje získané s pomocí vlastního studia a na základě uvedené odborné literatury zahrnují dataci rukopisů, popis všech důležitých znaků, určení písafských rukou, popis notačního zápisu, přepis titulních listů a důležitých přípisů a v neposlední řadě ukázky vodoznaků. Tato zjištění jsou pak rozpracována ve třetí kapitole.

⁶ Vzhledem k průběžné aktualizaci údajů v databázi RISM připomínáme, že tento stav pramenů je platný k 6. 8. 2011.

V druhé příloze jsou vyčleněny obrazové ukázky titulních listů některých popisovaných hudebnin. Třetí příloha sestává z jedenácti tabulek. Jejich obsah tvoří strukturovaný popis všech částí vybraných jedenácti žalmových skladeb *Dixit Dominus* v kategoriích: počet částí (dělení textu), počet taktů, tónina, předepsané metrum, tempo a detailní rozpis obsazení. Takto utříděná zjištění jsou podkladem pro závěrečnou kapitolu věnující se analýzám a popisu obecných či individuálních znaků těchto skladeb.

Poslední příloha, revizní a kritická zpráva, je připojena k partituře spartované skladby *Dixit Dominus* F dur Domenica Sarriho v druhé části diplomové práce. Informuje čtenáře o průběhu spartování hlasového materiálu a vytyčených notačních normách moderního přepisu. Obsahuje také kritickou zprávu k případným provedeným změnám a opraveným chybám oproti původnímu zápisu.

1. Domenico Sarri a italská chrámová hudba 1. poloviny 18. století v Čechách

1.1 Italská chrámová hudba 1. poloviny 18. století v Čechách/Praze – stav bádání

Zájem o dochované hudební památky baroka a klasicismu v českých sbírkách sledujeme od konce 19. století. V době silně pociťované důležitosti historické výpovědi starších pramenů se u nás systematické sběratelské činnosti v této oblasti začali věnovat Ondřej Horník (1864–1917)⁷ a později Emilián Trola (1871–1949).⁸ Původním záměrem bylo shromažďování velkých celků některých sbírek, ovšem ve výsledku byl spíše činěn různě motivovaný výběr.⁹ Hlavní zájem Horníka, Trola, ale i dalších badatelů, patřil domácím autorům, avšak zejména Ondřej Horník sbíral např. i tvorbu italských skladatelů. Díky rozdílným přístupům badatelů se mnoho pramenů dodnes zachovalo buď v originále, nebo v opise. Zatímco Horník skutečně sbíral a tvořil vlastní sbírku, kterou nakonec přenechal Národnímu muzeu, zejména Trola mnohé z prohlédnutých rukopisů pouze spartoval pro studijní nebo provozní účely, čímž ale leckdy vytvořil unikátní svědectví o pramenech, které byly následně nenávratně zničeny.¹⁰

Ve 20. letech 20. století vyšel první katalog jedné z pražských sbírek – *Katalog hudebnin metropolitní kapituly na Pražském Hradě* Antonína Podlahy.¹¹ Podlaha se zasloužil o zkatalogizování prakticky celé historické hudební sbírky u sv. Víta z 18. a první poloviny 19. století, která nebyla v té době již používána. Jedná se o hudebniny, které

⁷ Štědroň, Bohumír: heslo Horník, Ondřej, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963, s. 474: varhaník, skladatel a sběratel hudebních památek – hudebních nástrojů a starých hudebnin (hlavně chrámové hudby). Od roku 1904 učitel liturgického zpěvu na pražské konzervatoři, shromažďoval také bibliografický materiál pro slovník českých skladatelů, svou pozůstalost odkázal NM.

⁸ Černušák, Gracian: heslo Trola, Emilián, in: *ČSHS*, sv. 2, Praha 1965, s. 794-795: český muzikolog, věnoval se výzkumu české hudby od 2. poloviny 16. století do konce 18. století s hlavním zaměřením na období baroka. Probádal pražské sbírky a 30 archivů v dalších českých městech, které zpracoval formou lístkových katalogů s životopisnými daty autorů. V zahraničí prozkoumal rukopisy ve Vratislavi a Lipsku. Velmi cenné jsou pro nás jeho spartace děl, jejichž originály jsou dnes ztraceny. Svou pozůstalost odkázal NM. Úplný soupis jeho prací viz Buchner, Alexandr: Hudební sbírka Emiliána Trola, in: *Sborník NM v Praze*, sv. VIII-A, histor. 1, Praha 1954.

⁹ Viz nejnovější práci o Horníkově činnosti: příspěvek Markéty Kabelkové: *Haydniana ve sbírce Ondřeje Horníka* na konferenci České společnosti pro hudební vědu, Praha 5. 12. 2009.

¹⁰ Podle Kabelkové spočíval Horníkův postup v tom, že pramen vyňal ze sbírky, označil provenienci, ovšem již jej nevrátil na původní místo a sbírka tak nebyla uvedena do původního stavu. Trola naopak hudebniny do celků vracel, ovšem mnoho z těchto hudebnin dnes neexistuje.; srov. Buchner, A.: Hudební sbírka Emiliána Trola, in: *Sborník NM v Praze*, sv. VIII-A, histor. 1, Praha 1954.

¹¹ Podlaha, Antonín: *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in biliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*, Praha 1926.

nashromáždili zejména Josef Antonín Sehling, Antonín Görbig a Jan František Novák (tyto budou také předmětem našeho zájmu), a dále A. Laube a J. E. A. Koželuh. Součástí předmluvy katalogu tvoří zpracování stručných dějin svatovítského hudebního kůru od počátku 18. století do poloviny 19. století, včetně informací o konkrétních hudebnících a rozšíření notového materiálu kůru získáním kompozic italských autorů působících na počátku 18. století.¹²

Na Podlahovu práci navázal v 80. letech Jiří Štefan,¹³ jehož katalog přinesl nové poznatky a mnohá zpřesnění. V samotném katalogu byly hlavním přínosem incipity skladeb, nejsou zde ale údaje o rozměrech a dataci pramenů, nemluvě o přípisech na hudebninách, úpravách apod. Není také zcela jasné, proč v práci tohoto druhu nebylo použito poznámkového aparátu, který by jistě pomohl k odkazování na dnes obtížně dohledatelné materiály. V tomto ohledu je Podlahova práce zcela zásadním zdrojem informací.

Konkrétní skladby italských autorů 1. poloviny 18. století dochované v Praze byly doposud předmětem bádání několika muzikologů, kteří se snažili vnést určitý systém do nepřehledného množství materiálu. Jisté zhodnocení a začlenění do konkrétního českého kontextu uskutečnil poprvé na české straně Otakar Kamper.¹⁴ Ve své knize *Hudební Praha v XVIII. věku* přinesl velmi cenné informace o italské chrámové hudbě dochované v Praze. Charakterizoval skladatelskou techniku benátských a neapolských autorů, upozornil na nejzajímavější prameny a pokusil se vymezit vliv italských skladatelů na domácí tvorbu. Bez zajímavosti není jeho uvažování o vlivu neapolské hudby na lidovou tvorbu a zmínka o vlivu hudebního dramatu na chrámovou produkci. Na výsledky jeho bádání se pokusil v 50. letech 20. století navázat Jan Němeček.¹⁵ Jeho *Nástin české hudby XVIII. století* je však třeba číst s větším kritickým přístupem, jelikož se mu nepodařilo vyhnout jistým zavádějícím klišé (konfrontuje striktně hudbu vládnoucích vrstev versus hudba lidová; popisuje vliv lidové hudby na hudbu chrámovou, ale již ne opačným směrem, jak naznačuje naopak Kamper) a ideologicky zabarveným formulacím, které si patrně vyžádala doba. Němeček se sice věnuje rozsáhlejšímu materiálu a zpracovává další výsledky bádání, avšak širší tématu a programová přehledovost činí jeho *Nástin* pro naše účely méně přínosný, než v některých ohledech konkrétnější práce Kamperova.

¹² Jak vysvětluje z Podlahových zjištění – majitel, nebo schopný prostředkovatel těchto novinek hudebního provozu, měl velmi dobrou pozici pro získání stálého zaměstnání, např. jako regenschori.

¹³ Štefan, Jiří: *Ecclesia metropolitana pragensis – catalogus collectionis operum artis musicae*, Vol. IV /1, 2, Praha 1983, 1985.

¹⁴ Kamper, Otakar: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1935.

¹⁵ Němeček, Jan: *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1955.

V oblasti systematického výzkumu italské duchovní hudby 17. a 18. století následuje odmlka způsobená nejen politickým vývojem v tehdejší Československu. V době, kdy studium a interpretace barokní hudby všeobecně zažívaly velký boom, se naše muzikologie koncentrovala spíše na ty oblasti staré hudby, které byly přijímány jako politicky nekolidující – tedy na žánr opery a instrumentální hudby –, nebo na problematiku spjatou s českým prostředím: zpracovávání dobových materiálů z hlediska hudebního života ve větších i malých dobových centrech (šlechtických sídlech i klášterech), akcentace kantorské a lidové hudby a soustředění se na některé české autory v emigraci. Pokud se studie dotkly dochovaných pramenů cizí hudby u nás, jednalo se spíše o kontexty českoněmeckých a středoevropských vztahů.¹⁶ S drobnými výjimkami, jako bylo studium českojazyčné vokální hudby tohoto období v ediční řadě MAB a práce Jiřího Sehnala, Jaroslava Bužgy, Evy Mikanové, Zdeňky Pilkové nebo Tomislava Volka, pak přichází další shrnutí a postupné rozšíření poznatků v této oblasti až od 80. let 20. století. Obšírnější obecné pojednání o hudbě období let 1620–1740 se shrnujícími poznatky bádání o duchovní hudbě a jejích sbírkách na českém území přinesl Jiří Sehnal.¹⁷

Podobný vývoj zaznamenalo i zahraniční muzikologické bádání. Dnešní italští a další badatelé konstatují v této oblasti pouze prvopočátky výzkumu, na které se pokouší navazovat. Jedná se především o práce K. G. Fellerera z první a druhé poloviny 20. století. V 70. letech pak vychází poznatky H. Huckeho, W. Hochsteina, R. Krause a H. B. Dietze, jejichž snahou bylo překonat vnímání hudby italských autorů 18. století z pohledu estetiky 19. století a přistupovat k jejich tvorbě jako k výpovědi o dobové praxi.¹⁸

Je tedy zřejmé, že situace v našem prostředí nebyla až do takové míry odtržená a podobně i v zahraničí bylo badatelské zaměření ovlivněno částečně i vnějšími vlivy, poptávkou trhu a vydavatelů.

¹⁶ Viz bibliografie in: Sehnal, Jiří: Pobělohorská doba (1620-1740), in: Lébl, Vladimír (ed.) a kolektiv: *Hudba v českých dějinách*, od středověku do nové doby, Praha 1983, 1989.

¹⁷ Tamtéž, s. 149-215.

¹⁸ Viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 9-11; k této problematice v Neapoli 17. století viz Dietz, Hanns-Bertold: Sacred music in Naples during the second half of the seventeenth century, in: *La musica a Napoli durante il seicento*, Miscellanea Musicologica 2, Roma 1987, s. 512: „By ignoring the role and tendencies of sacred music, we receive a considerably distorted historic picture of the musical culture of Naples. The focal point of activities for most composers in Naples during seventeenth century was still primarily music which served the church and religious edification or devotion, and this remained so even after the first implantation of opera by the Spanish viceroy Count Onate in 1650.“

Od 90. let 20. století. byla v české muzikologii opět věnována pozornost rozvíjení těchto poznatků a zaměření se na konkrétní výsek dochovaného repertoáru.¹⁹ Nejnovější poznatky o duchovní hudbě italských autorů na našem území však přinášejí dva zahraniční badatelé. Systematicky popsala přehled a stav dochovaného materiálu ve své studii Angela Romagnoli.²⁰ Výsledky svého bádání shrnuje na základě studia databází SHK a RISM, dobových zpráv, zjištění o stavu hudebních sbírek a uvedené literatury.

Celkově se „[...] *tento repertoár dělí do tří velkých skupin: skupinu italských skladatelů, často – nikoli výhradně – neapolských [...]; skupinu hudebníků působících ve Vídni, a tedy ve spojení s Prahou nebo s Čechami prostřednictvím hlavního města habsburské říše; a skupinu mezinárodně proslulých Italů různého původu, kteří jsou ve styku s dalšími evropskými dvory, zvláště s Drážďany.*“²¹

Námi dále vymezený a pojednáváný repertoár – žalmová tvorba neapolského skladatele Domenica Natale Sarriho (1678–1744) – spadá do okruhu dochovaného materiálu, na který Romagnoli upozorňuje ve své studii: jedná se o tvorbu italského skladatele narozeného před koncem 17. století a nepřekračujícího polovinu 18. století, jehož tvorba se dochovala zejména v českých sbírkách. Na jejich význam upozornili však již starší čeští badatelé, kteří si důležitost tohoto dochovaného materiálu zcela jasně uvědomovali, i když italskou problematiku ve svých pracích netematizovali.²²

Romagnoli jasně vymezila okruh materiálu z *fondy katedrály sv. Víta, fondy kláštera v Oseku* uložený v Českém muzeu hudby a *fondy křižovníků s červenou hvězdou v Praze*. Dále připojuje také fond z *jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé Straně*, jenž byl na počátku 20. století zařazen do Horníkova fondu. Její tvrzení, že „[...] *je tato sbírka zřejmě méně významná, neboť její podstatné jádro pochází z první a druhé poloviny 18. století.* [...]“²³ je poněkud nesrozumitelné a v našem případě není zcela přesné. Neboť, jak uvidíme dále, právě tato sbírka konkuruje počtem pramenů k tvorbě Domenica Sarriho dvěma největším sbírkám katedrálního a křižovnického fondu. Zároveň obsahuje několik kompletně dochovaných hudebnin, které nejsou podle nejnovějších údajů v RISM a SHK dosud evidované.²⁴ Romagnoli dále nezmiňuje pro naši práci také relevantní *fond Strahov* a *fond Mělník* z archivu ČMH, i když v případě obou sbírek představují zdejší Sarriho skladby

¹⁹ Mikuláš, J., Hálová, K.: *Le fonti musicali italiane del Settecento a della prima metà dell'Ottocento in Bohemia e Moravia*, in: *Le fonti musicali italiane*, Roma 1992, s. 8-23.

²⁰ Romagnoli, Angela: „*Una musica grandiosa*“. Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech, in: Herold, Vilém, Pánek, Jaroslav (ed.): *Baroko v Itálii – baroko v Čechách*, Praha 2003, s. 288-291.

²¹ Romagnoli, Praha 2003, s. 283.

²² Viz Kamper, Praha 1935; Němeček, Praha 1955; Podlaha, Praha 1926; Štefan, Praha 1983, 1985.

²³ Romagnoli, Praha 2003, s. 279.

²⁴ Viz dále TAB.2.

skutečně jen náhodné jednotliviny. Jak konstatuje Romagnoli, liturgická hudba je nejvíce zastoupenou částí italského chrámového repertoáru v českých fondech. Jedná se o hudbu pro mše, obřady a jiné náboženské příležitosti. Pozornost věnovaná tomuto materiálu je podle autorky žádoucí z několika důvodů:

- **Kostely a kláštery byly (vzhledem k chybějícím dvorní sídelním centrům) hlavními prostředkovateli stálé hudební praxe napříč všemi společenskými vrstvami, můžeme tedy hovořit o objektivním historickém významu sbírek z hlediska rozšíření italské hudby a z hlediska vlivu na vkus tehdejších hudebníků a publika.** Pro nás je v této souvislosti vhodné uvědomění si faktu, že Sarriho hudba není samostatně stojícím, vyděleným materiálem, naopak že je součástí velkého množství hudby, která měla na své tehdejší posluchače nemalý vliv. I když cílem této práce není tyto vlivy pojmenovat a definovat v obecné rovině, je dobré mít tento celek na zřeteli v případě dalších konkrétních sond a porovnání s hudbou dalších autorů; zároveň nás toto konstatování utvrzuje v tom, že chrámová hudba nebyla jakýmsi dobovým vedlejším produktem, ale rovnocenným hudebním žánrem vedle opery a instrumentální hudby.²⁵
- **Romagnoli zdůrazňuje svědeckou hodnotu mnohdy unikátních českých pramenů o jednotlivých skladbách italských autorů.** Tento bod dostává v případě naší práce konkrétní podobu. Jak jsme již zmínili v úvodu: zpracování pramenů chrámové hudby má nehledě na pravidelné doplňování RISMu stále řadu úkolů před sebou, naše práce bude tedy alespoň malým příspěvkem k tomuto tématu.
- **V neposlední řadě podtrhuje význam těchto pramenů coby dokumentů o různých aspektech provozovací praxe.** V našem případě se nabízí zejména srovnání opisů Sarriho *Dixit Dominus* F dur CZ Pnm XV F 177 a CZ Pak 1135, kdy každý z těchto rukopisů pochází z jiného prostředí.

²⁵ K tomuto tématu viz také Sehnal: Pobělohorská doba (1620-1740), in: *Hudba v českých dějinách, od středověku do nové doby*, Vladimír Lébl (ed.) a kolektiv, Praha 1989, s. 162, 163, 166, 167.

Druhým z novodobých badatelů je Claudio Bacciagaluppi, který napsal velmi přínosnou publikaci pro bádání v oblasti italské chrámové hudby raného 18. století v Čechách.²⁶ Jeho hlavní snahou bylo...

- **charakterizovat typ neapolské mše po hudební stránce a její zařazení do liturgického a společenského kontextu v Neapoli za habsburské vlády v letech 1707–1734.** V našem příspěvku k chrámové hudbě první třetiny 18. století se sice budeme zabývat jiným oddílem liturgické tvorby, avšak budeme podobně, třebaže v mnohem menším měřítku, přistupovat k žalmové tvorbě a naše pozorování budeme konfrontovat s Bacciagaluppiho výsledky. Vymezení období let habsburské vlády v Neapoli je pro rozšíření Sarriho tvorby do Čech velmi podstatné. Jak bude upřesněno dále, může nám pomoci při určování provenience a datace samotných rukopisů.
- Druhým úkolem bylo **sledování rozšíření a určení přesných cest pramenů neapolské chrámové hudby přes Řím, Prahu a Drážďany.** V tomto výčtu nás bude samozřejmě nejvíce zajímat Praha – zde je nutno zdůraznit, že Bacciagaluppi podrobil novému, velmi podrobnému ověřování Podlahovy zdroje z archivu hradní kapituly (Gayerovu korespondenci o získání hudebnin z Itálie ad.) stejně jako ostatní v bibliografii uvedenou literaturu²⁷ a především dal prameny v Čechách do souvislosti s italskými, drážďanskými ad., čímž se mu podařilo naznačit směry šíření a zásadní význam Prahy, konkrétních osobností, stejně jako dobových okolností v tomto procesu, které je nutné zmínit detailněji.

²⁶ Bacciagaluppi, Kassel 2010.

²⁷ Tamtéž, s. 103-138.

1.2 Italská chrámová tvorba v Praze – šíření z Itálie do Čech

Na šíření dobové italské produkce se podílely osobnosti různého postavení. Činily tak z touhy obohatit své okolí hudbou, jež obdivovaly, či spíše ze zjištěných důvodů. Jak dokládají četné zmínky, důvody se mohly překrývat – vlastník cenného notového materiálu měl stejně jako dnes větší šanci získat stálý, či dokonce vedoucí post na některém z pražských kůrů. Badatelé se domnívají, že přepravních „kanálů“ a konkrétních osobností byla celá řada. Ovšem potvrzení těchto předpokladů vyžaduje stále ještě studium rozsáhlého materiálu. Ojedinelé marginální přípisy na hudebninách mají pro toto téma leckdy zásadní význam, což ukazují i opisy Sarriho hudby.

Pokud jde o vlastní kontakty Prahy s Neapolí a příchod neapolské hudby do Čech, je na místě odvolat se opět na dokumenty publikované Antonínem Podlahou:

„[Kryštof Karel] Gayer²⁸ sdělil 8. ledna r. 1717, že hodlá získati díla nejvýtečnějších mistrů italských prostřednictvím sekretáře hraběte Štěpána Kinského, **Baltasara Knappa**, jenž jsa sám virtuosním hudebníkem, a jenž **více než osm let v Neapolí a v Římě** pobyl, dobře takovým skladbám rozumí; Knapp že přivezl sbírku hudebnin v ceně 300 zl. Gayer sám že již ze svého něco zakoupil, že by však bylo škoda ostatek z rukou pustiti a tak krásnou příležitost, jež v budoucí době sotva se naskytne, propásti, zvláště když kůr Svatovítský na takové věci jest zcela chudý. Kapitola povolila na zakoupení musikalí 200 zl., a uložila zároveň Gayerovi, aby sestavil inventář nejen nových těchto musikalí, nýbrž i musikalí starých, s udáním ceny, zač byly koupeny, ve dvou exemplářích, z nichž jeden bude chován v archivu, druhý pak že bude vydán jemu; [...].“²⁹

Inventář těchto hudebnin se bohužel nezachoval,³⁰ ovšem samotný citovaný dokument jedinečně zahrnuje velmi podstatné informace o přímém šíření neapolské tvorby do Prahy. Díky nim se můžeme při našem bádání opřít o konkrétní dataci, poučeného prostředkovatele a nemalou sumu, díky které mohla být zakoupena rozsáhlá sbírka notového materiálu.³¹ Teprve v posledních letech byly tyto informace podrobeny další kritice. C. Bacciagaluppi zjistil – ovšem pouze na základě jednoho pramene –, že konkrétně „[...] neapolitanische Kirchenmusik bereits vor der Vermittlung Balthasar Knapps in Prag bekannt war

²⁸ Štědroň, B.: heslo Gayer, Kryštof Karel, in: ČSHS, 1963, s. 363: ca1668-1734, původně ředitel loreťanského kůru, 1705 jmenován kapelníkem a kancelistou arcibiskupské konzistoře.

²⁹ Podlaha, Praha 1926, s. xvi, xvii.

³⁰ Tamtéž, s. xvii.

³¹ Hypotéza o rozsahu zakoupené sbírky viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 108.

und aufgeführt wurde.“³² V případě opisů Sarriho duchovní hudby v Čechách máme dochován příklad hudebniny opsané před 1717, ovšem ještě v Itálii. Kdy se tato hudebnina dostala do Čech, prozatím nevíme.³³

O obsahu a zčásti i rozsahu Gayerovy soukromé sbírky můžeme soudit ze souboru, který prodala ovdovělá manželka pražským křižovníkům, když o něj kapitula neměla zájem. Její inventář se bohužel nezachoval. Mělo se jednat o více než 1000 položek, které připadly řádu křižovníků s červenou hvězdou sídlícímu při kostele sv. Františka Serafinského u Karlova mostu (naproti kostelu Nejsvětějšího Salvátora v Klementinu).³⁴

Gayer tyto skladby mohl získat také stykem s houslistou a skladatelem Josefem Antonínem Sehlingem (1710–1756), který měl četné konexe a mimo jiné působil v kapele hraběte Morzina. Od 1737 Sehling působil jako druhý houslista a případný zástupce kapelníka J. F. Nováka na svatovítském kůru.³⁵ Pro jeho potřeby opisoval skladby jiných skladatelů, vyhledával vhodné italské operní árie, jejichž vokální party podkládal latinskými náboženskými texty a následně je prováděl v rámci bohoslužebných obřadů.³⁶ Mezi opisy Sehlingovy sbírky patří také Sarriho skladba *Dixit Dominus* F dur (CZ Pak 1135), jíž budeme věnovat pozornost v další kapitole.³⁷

V literatuře pak narazíme na další prostředníky, jako byl např. Niccolò Ceccherini, o němž není zatím příliš známo. Ten mohl obstarat některé hudebniny do křižovnické sbírky.³⁸ Vzdělaným hudebním amatérem z vyšších kruhů, jenž zajišťoval novinky z Itálie, mohl být baron Johann Hubert von Hartig (1683–1718). Jeho sbírka hudebnin nebyla dosud přesně identifikována. Patřil do ní zřejmě také menší počet hudebnin, které jsou dnes uloženy

³² Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 103–110: toto zjištění je založeno pouze na základě datačního přípisu v rukopisu F. Mancini: *Dixit Dominus* (CZ Pkříž XXXV D 9), kde je na konci hlasu houslí přípis „*Descriptum Anno 1711. a G. A. Metelka Gambista*“. Dlužno upozornit, že tento údaj Bacciagaluppi samozřejmě pouze převzal z databáze RISM, neboť vlastní pramen je nedostupný. Zajímavé ovšem je, že Metelka působil také na svatovítském kůru a zemřel roku 1717. (viz Podlaha, Praha 1926, s. xvii).

³³ *Messa* (CZ Pak 1138/a), „*Sciara scripse all'2 di 9bre 1714*“.

³⁴ Talbot, M.: *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, Firenze 1995, s. 162: inventář z let 1737–38 z jejich kostela sv. Hipolita v Hradišti-Znojmo je dnes uložen v Brně, ve Státní vědecké knihovně, viz Fukač, J.: *Křižovnický hudbní inventář*, 1, Brno 1959, s. 4.

³⁵ Podlaha, 1926, s. xxii: Sehling se v r. 1737 ucházel o místo kapelníka po zemřelém A. Görbigovi, post však získal J. F. Novák; ve své žádosti se Sehling podepsal jako „*fidicen 2dus S[ancta] M[etropolitana] E[cclesia] et komponista Illmi Dni Dni Comitit Morzin*“. – Podlaha se však nezmiňuje, zda byl Sehling přijat na kůr sv. Víta ještě před r. 1737, což by mohlo být pravděpodobné, vzhledem k datu jmenování nového kapelníka 6. března 1737 (Podlaha, 1926, s. xxii). O tento post se totiž většinou ucházeli hudebníci, kteří na kůru působili již delší dobu, jak vidíme na příkladu ostatních vedoucích kůru.

³⁶ Jonášová, Milada: Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737–1756, in: *Hudební věda*, roč. XXXVIII (2001), č. 3, s. 263–301.

³⁷ Na titulním listě vpravo dole přípis: „*Ex rebus Josephi Antonii Sehling*“.

³⁸ Romagnoli, Praha 2003, s. 288–289.

ve svatovítské sbírce. I když byly některé z nich identifikovány, jejich přesný počet prozatím neznáme.³⁹ Dále nacházíme jména Hartigova vnuka Maxmiliána, barona z Bechyně a Lažan, hraběte Josepha von Gallas⁴⁰, biskupa Jana Rudolfa Sporcka (1696–1759)⁴¹ nebo milosrdného bratra Jana Michala Švandy.⁴²

Na závěr této podkapitoly je třeba zmínit, že podle nejnovějších zjištění měli hlavní podíl na přílivu duchovní hudby z Neapole příslušníci vyšších vrstev, kteří se podíleli na habsburské vládě v jižní Itálii.⁴³ Naopak, jak upozornil již Kamper a Sehnal a dále rozvinul Bacciagaluppi (na české badatele ovšem neodkazuje), na jejím rozšíření ve střední Evropě měly potom největší podíl duchovní řády a jim příslušející kláštery.⁴⁴ V Čechách patřili mezi nejvýznamnější prostředníky jezuiti, křižovníci, dále cisterciáci z Oseku a katedrální kůr chrámu sv. Víta.⁴⁵

Dnešní muzikologové mohou tedy navázat na mnohdy kvalitní práci dřívějších badatelů, kteří dokázali z velkého množství archiválií vyvodit platné závěry a mj. také upozornit na některé vzácné hudební památky. Jejich závěry usnadňují orientaci a napomáhají zaměřit pozornost na nové otázky a subtilnější problémy. Jedním z nich je i otázka šíření nové italské chrámové hudby první poloviny 18. století v Čechách a význam, který v tomto procesu měla tvorba neapolského skladatele Domenica Natale Sarriho.

³⁹ Romagnoli, Praha 2003, s. 288–291; Kamper, Praha 1935, s. 228, (pozn. č. 9); o Hartigovi se zmiňuje také A. Podlaha v předmluvě ke svému katalogu hudební sbírky metropolitní kapituly, ovšem tento prostředkovatel (podle Podlahy jedné Caldarovy a tří Lottiho skladeb) měl být „*nepochybně Adam Ludvík Hartig (zemřel r. 1738) [...]*“ (viz Podlaha, s. iii); RISM: J. H. von Hartig je uveden jako vlastník nebo donátor u těchto hudebnin: A. Caldara: *Messa in C dur* (CZ Pak 204), A. Lotti: *Gloria* (CZ Pak 854), A. Lotti: *Gloria* (CZ Pak 855), A. Lotti: *Kyrie* (CZ Pak 856), J. D. Zelenka: *Responsoria* (CZ Pkřiz XXXV D 81).

⁴⁰ Kamper, Praha, 1935, s. 228, (pozn. č. 9).

⁴¹ Podlaha, Praha 1926, s. iii; Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 110–113; RISM jej uvádí jako původního vlastníka 13 hudebnin z pražské kapituly hudebnin: CZ Pak 4, 23, 24, 25, 31, 198, 294, 295, 414, 868, 889, 912, 1302.

⁴² Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 113p; Dlabacz, J. G.: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, III, sl. 76–77: heslo Schwanda, Johann Michael: [...] „*er brachte die besten Musikalien von Rom, wo er dem Generalkapitel beiwohnte, mit sich nach Haus, und widmete sie dem Studium Steiner Mitbrüder.*“

⁴³ Viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 138: „*Die Quellen zirkulierten nicht über Ordensgemeinschaften (Jesuiten oder Theatiner). Ihre Präsenz in Böhmen ist primär als eine Folge der Habsburger Herrschaft über Neapel anzusehen.*“

⁴⁴ Sehnal, Jiří: Pobělohorská doba (1620–1740), in: Lébl, Vladimír (ed.) a kolektiv: *Hudba v českých dějinách, od středověku do nové doby*, Praha 1983, 1989, s. 162, 171: Od 17. století působilo na českém území intenzivně několik církevních katolických řádů. Především jezuitský a piaristický řád se věnoval rozvoji středního a vysokého školství, jehož nedílnou součástí bylo také hudební vzdělávání. Díky relativnímu „klidu zbraní“ od poloviny 17. až do 40. let 18. století se rozšířila také výstavba sítě klášterů (ca 150 klášterů na českém, ca 50 na moravském území) a kostelů, jejichž osazenstvo se staralo o pěstování a šíření novodobé hudební produkce od figurální latinské tvorby pro svátky církevního roku, přes procesí, poutě, až po vodní slavnosti konané v předvečer svátku sv. Jana Nepomuckého.

⁴⁵ Kamper, Praha 1935, s. 228, (pozn. č. 9): Kamper také uvádí blíže nerozvedenou domněnku, že to byli *jezuiti*, kteří měli pravděpodobně hlavní podíl na propagaci neapolské hudby u nás.; Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 113 rozšiřuje toto tvrzení o další řády a instituce viz výše.

1.3 Domenico Natale Sarri (1678–1744) – stručný životopis

Přídomek „neapolský“ není v případě tohoto skladatele pouze vymezujícím stylovým zařazením, ale i poukazem na skutečnost, kterou nám dokládá literatura, že během svého života Neapol prakticky neopustil.⁴⁶

To samé se však již nedá říci o jeho tvorbě, která se ještě za jeho života dostala díky politickým stykům a velké oblibě italské kultury 17. a 18. století na sever od Alp, jak nám dokládají dobové opisy připisující autorství právě tomuto autorovi, dochované ve fondech institucí v Anglii, Německu, České republice, Švýcarsku, Rakousku, Belgii, Norsku, Švédsku a USA.⁴⁷

Jak už bylo řečeno, Sarriho působení bylo spjato výhradně s kulturním prostředím Neapole, jak na poli operní, tak chrámové tvorby.⁴⁸ Do Neapole přišel již v mládí, aby zde studoval na konzervatoři Santo Onofrio (Sv. Onufria). S činností této instituce byly také spojeny další osobnosti, s jejichž jmény jsme se dosud v hudební historiografii setkávali častěji, než se zmínkami o Sarrim, jako např. Cristoforo Caresana (1640–1709),⁴⁹ Nicola Fago (1677–1745),⁵⁰ Francesco Durante (1684–1755),⁵¹ Nicolo Porpora (1686–1768),⁵² Francesco Feo (1691–1761)⁵³ nebo Leonardo Leo (1694–1744).⁵⁴

Sarriho prvním známým dílem se stalo oratorium *L'opera d'amore* z roku 1702. V letech 1704–1707 zastával post dvorního místokapelníka, jenž mu byl na počátku rakouské okupace odebrán. Teprve ve 20. letech 18. století, kdy se v Neapoli stal velmi módním autorem, přišel vrchol jeho kariéry. V tomto období složil řadu oper pro neapolskou operní produkci, z nichž nejznámější je jeho prvenství ve zhudebnění prvního významného

⁴⁶ Robinson, Michael F./Morson, Dale E.: heslo Sarri, Domenico Natale, in: Root, Deane (ed.): *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online zdroj], Oxford University Press 2007–2010 [cit. 23. 9. 2010]: v manželské smlouvě z roku 1705 udává, že město neopustil od svého příchodu do Neapole, mezi 6. – 7. rokem jeho života.

⁴⁷ Viz RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) A/II, Wolff, Christoph/Seiffert, Wolf-Dieter/Bente, Martin (Hrsg.) [online zdroj], zdroj dostupný z WWW: <http://opac.rism.info>, [cit. 6. 8. 2011] (dále jen RISM online).

⁴⁸ Seznam uvedení jeho oper a oratorií v Benátkách, Turíně a v Římě za Sarriho života, kdy ovšem není známo, zda byl osobně přítomen, viz Brandenburg, Daniel: heslo Sarri, Sarro Domenico Natale, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG*, Personenteil 14, Kassel 2005, sl. 975-976.

⁴⁹ Ředitel této konzervatoře od 1667–1690 a pozdější Sarriho konkurent v konkurzu na místo hlavního kapelníka dvorní kapely 1703, místo získal Sarri.

⁵⁰ Nástupce ředitele konzervatoře Angela Duranteho (strýce Francesca Duranteho) v letech 1704-1708.

⁵¹ Student na této konzervatoři do 1705 a učitel na konzervatoři od 1710.

⁵² Ředitel konzervatoře 1715–1722.

⁵³ Ředitel konzervatoře od 1723.

⁵⁴ Od 1739 nástupce Fea na místě ředitele konzervatoře.

Metastasiova libreta *La Didone abbandonata* z 1724.⁵⁵ Od 1725 mu byl přiznán zpět dřívější post dvorního místokapelníka. Nastoupil na místo Francesca Manciniho, který zaujal post kapelníka po smrti Alessandra Scarlattiho téhož roku.⁵⁶ Následně byl v 1728 jmenován také do funkce hlavního kapelníka města po zemřelém Gaetanu Grecovi (ca 1657–1728). V 1735 převzal povinnosti za onemocnělého dvorního kapelníka Francesca Manciniho (1672–1737), na jehož post byl Sarri jmenován po jeho smrti v roce 1737:

„*Fui anche a ringraziarne il Sig. Cavalier Scarlatti: il quale a capo di mesi, me dolente passò a miglior vita, ed alla piazza di primo Maestro di Cappella di Palazzo con molto mio contento fu eletto il virtuosissimo sig. Domenico Sarro: uomini molto noti in questa Città e altrove.*“⁵⁷

Při této příležitosti byl také vyzván k napsání opery *Achille in Sciro* (1737) pro slavnostní otevření divadla Teatro San Carlo.⁵⁸

Sarriho kariéra nebyla tedy vůbec nevýznamná. Naopak zastával postupně nejdůležitější posty v hudebním světě tehdejší Neapole jako nástupce významných hudebníků, jejichž jména a tvorba jsou dnes známy a uznávány. O to překvapivější jsou pouze vágní dobové zmínky o jeho skladbách a následně také menší zájem studovat a provozovat jeho kompozice.

Sarriho tvorba byla prozatím hodnocena pouze s přihlédnutím k operním dílům a kantátám.⁵⁹ V porovnání s ostatními neapolskými skladateli své generace bývá hodnocen

⁵⁵ Florimo, F.: *La scuola musicale di Napoli e suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Vol III, Napoli 1882, s. 28: „*Nel carnevale del 1724, per teatro S. Bartolomeo, scrisse la Didone abbandonata, prima opera d'un giovane romano ventiseenne, che si fece a chiamare Pietro Metastasio. Ne furono esecutori Marianna Benti-Bulgarelli e Nicola Grimaldi detto Niccolino. L'opera destò fanatismo!*“; další informace viz studie Hucke, H.: Die beiden Fassungen der Oper ‚Didone abbandonata‘ von D. Sarri, in: Gernstenberg, W./Husmann, H./Heckmann, H. (Hrsg.): *Bericht über den International Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, Kassel 1957, s. 113–117; Hucke, H.: La ‚Didone abbandonata‘ di D. Sarri nella stesara del 1724 e nella revisione del 1730, in: *Gazzetta Musicale di Neapoli*, ii, 1956, s. 180–188.

⁵⁶ Sarriho jmenování zřejmě souvisí také s úspěchy při uvedení oper v letech 1718–c1725, zejména s premiérou opery *La Didone abbandonata* 1724; hesla Sarri, Domenico in: *Grove, MGG* ani jednu z těchto souvislostí neuvádí.

⁵⁷ Bonifacio, Petrone: *Memorie dell'Abate Bonifacio Pecorone della Città di Saponara, Napoli 1729*, s. 76 ad., in: Pagano, R., Bianchi, L.: *Alessandro Scarlatti – Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo Rostirolla*, Torino 1972, s. 229.

⁵⁸ De Brosses, Ch.: *Lettere dall'Italia*, Rome 1969, cit. in: Fino, Lucino: *The Myth of Naples in art and literature by 17th and 18th century travellers*, Naples 2009, s. 141: bez zajímavosti není ani očitě svědectví Ch. de Brosses z roku 1739, kdy navštívil Teatro San Carlo při příležitosti provedení Sarriho opery *Partenope*, kde popisuje vnitřní dispozici všeobecně velmi obdivovaného divadla. Ovšem o co více zaujala pozornost vnitřní výzdoba sálu, o to horší akustickou kvalitu konstatovali návštěvníci z řad skladatelů a hudebníků. Tento fakt byl možná příčinou, proč král při provedení *Partenope* „...spoke for more than a half the time and slept for the rest of it...“, jak konstatuje pisatel. (Srovnej Brandenburg, heslo Sarri, D., in *MGG*: Fino chybně uvádí, že se jednalo o premiéru, ta proběhla při karnevalu v Neapoli v divadle San Bartolomeo již 1722; 4. 11. 1739 proběhla repríza v Teatro San Carlo).

jako v určité době velmi módní autor, jehož styl časem zastaral.⁶⁰ Celkově však byla jeho hudba méně ceněna, než např. tvorba skladatelů Leonarda Vinciho (?1696–1730), Leonarda Lea (1694–1744), Francesca Duranteho (1684–1755) a dalších, jak se dozvídáme z dobových zpráv tehdejších kritiků a doyenů evropské hudební kultury Charlese de Brosses a později i Charlese Burneyeho.⁶¹ Na druhou stranu nalezneme strohou zmínku E. Fanzaga, kde přirovnává umění Francesca Vallottiho⁶² k dalším významným autorům, mezi nimiž jmenuje také Sarriho: „*Pregio grande è pur questo, di sorta di che se i Palestrina i Sarri i Piccinni i Pergolesi i Zanetti i Jomelli vivranno eterni, perché adorando di canori numeri gl'inni flebili, e i dolorosi treni, miravano le genti combattute e angosciate; avrà laude immortale ache il nostro Francesco [...]*“.⁶³ I když nám tato poznámka nepřibližuje konkrétněji Sarriho tvorbu, je cennou zmínkou, která by mohla odkazovat jak k Sarriho postavení v kulturní hierarchii Neapole 1. poloviny 18. století, tak jeho pozici mezi nejvýznamnějšími zástupci předešlé, současné i následující generace.

⁵⁹ Gialdroni, Teresa M.: Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti, in: Bozzi, D./Cosi, L. (ed.): *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra seicento e settecento*, Miscelanea musicologica 5, Roma 1988, s. 153-211; Brandenburg, D.: *Die Kantate in Neapel in frühen 18. Jh.: D. Sarro, L. Vinci, L. Leo* (dizertace), Universita di Bonn, 1985-1986.; Gottfried Brandenburg: *Zur Geschichte der weltlichen Solokantate in Neapel im frühen Settecento : die Solokantaten von Domenico Sarro (1679 - 1744)*, Frankfurt am Main 1991.

⁶⁰ Robinson/Morson: heslo Sarri, Domenico, in: *Grove Online* [cit. 23. 6. 2011].

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Francesco Antonio Vallotti (1697–1780): skladatel, teoretik, kněz působící v Padově.

⁶³ Elogio Fanzago del P. Francesco Antonio Valotti, Padua 1792, s. 72, cit. in: Fellerer, K. G.: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg 1929, s. 276.

1.4 Chránová hudba Domenica Sarriho (1679–1744) v Praze – stav bádání

Chránové skladby D. Sarriho nebyly dosud předmětem žádné monografické práce. V další odborné literatuře nalézáme spíše ojedinělé obecné studie⁶⁴ a pojednání o jeho operní a kantátové tvorbě.⁶⁵ Zájemce o chránovou hudbu je odkázán na slovníkové informace typu: „*Very little is known of Sarri's sacred music, though G. Bertini's Dizionario storico (1814–1815) claims that Sarri's sacred compositions brought wide acclaim in Germany and his winning the post of vicemaestro in 1704 was based of his submission of a mass. [...]*“⁶⁶, nebo ještě obecnější tvrzení: „*Danach (někdy po 1707) war er wieder verstärkt im kirchlichen Bereich tätig [...]*“⁶⁷. Některým Sarriho mešním kompozicím věnoval pozornost W. Horn v kontextu chránové hudby v Drážďanech.⁶⁸

Pokud jde o duchovních skladby D. Sarriho vyskytující se v pražských archivech, povšimlo si jich již několik badatelů. Ve starší literatuře o nich informují Otakar Kamper a Jan Němeček.⁶⁹ Kamper uvádí přehled pramenů a vyzdvihuje kompozice *Messa dei pastori* (CZ Pkřiž XXXV D 57) a *Offertorium de Sancto* (CZ Pnm XV F 176). Jím uvedený počet pražských opisů je podle novějších informací neúplný (ale přesnější než Němečkův), neboť jej podstatně rozšiřují údaje o zdejších hudebninách zaznamenaných v databázi

⁶⁴ Parisi, R.: Documenti per il maestro di capella Domenico Sarri, in: *Rassegna Pugliese* (Trani) xix (8), 1902; Lambert, F.: *Il Prof. tranese Sarro Domenico celebre maestro di musica 1678-1744* (estratto da un'intendita cronistoria di Trani del Lambert), Trani, 1927; Belluci la Salandra, M.: Musicisti di Puglia del XVII secolo: Domenico Sarri (Trani 1679-Napoli 1744). Saggio chronologico delle sue opere, in: *Musica d'oggi*, xvii (3), 1935, s. 93-98; Prota-Giurleo, U.: D. Sarro, in: *Archivi d'Italia e Rassegna degli Archivi*, xxvi (1), 1959, s. 73-89.

⁶⁵ Hücke, H.: Die beiden Fassungen der Oper „Didone abbandonata“ von D. Sarri, in: Gernstenberg, W./Husmann, H./Heckmann, H. (Hrsg.): *Bericht über den International Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, Kassel 1957, s. 113-117; Hücke, H.: *La „Didone abbandonata“ di D. Sarri nella stesara del 1724 e nella revisione del 1730*, in: *Gazzetta Musicale di Neapoli*, ii, 1956, s. 180-188; Hücke, H.: *L'„Achille in Sciro“ di D. Sarri e l'inaugurazione del Teatro di San Carlo. 1737-1987: l'opera, il ballo*, in: Cagli, B. Ziino A (ed.): *Electa*, Napoli 1987, s. 21-32.

⁶⁶ Robinson/Morson: heslo Sarri, D., in: *Grove Online* [cit. 23. 9. 2010].

⁶⁷ Brandenburg, heslo Sarri, D., in: *MGG*, sl. 975; dále srov. Bossa, Renato: heslo Sarro, Domenico Natale, in: Basso, Alberto (ed.), *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino 1988, s. 581; Zanetti, Roberto: La musica italiana nel settecento, Busto Arsizio 1978; Messe und Motette, in: Leuchtmann, Horst/Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998.

⁶⁸ Horn, Wolfgang: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745 – Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel, 1987.

⁶⁹ Kamper, Praha 1935, s. 30: „Sarriho dílo, pro svou dobu velmi moderní, našlo porozumění pražských hudebníků, svědčí o tom počet skladeb, zachovaných ještě po dvou staletích: archiv metropolitní kapituly 13, křížovnický 12; pozornosti zasluhují jmenovitě památky z někdejšího majetku koleje u sv. Mikuláše na Malé Straně (nyní v Nár. muzeu v Praze), mezi nimi osmivěté moteto (*Offertorium de Sancto*) a dvoje nešporní žalmy.“; Němeček, Praha 1955, s. 135: *Missa dei pastori in B*, opis v křížovnickém archivu v Praze.

Souborného hudebního katalogu hudebního oddělení Národní knihovny ČR, v databázi *RISM A/II* (CD ROM 2007) a katalogu *Národního muzea – Českého muzea hudby*.

Nejnověji a nejpečlivěji se neapolskými a českými prameny zabýval C. Bacciagaluppi. Ve své disertační práci uvádí, že v pražských archivech je dnes uloženo šestnáct datovaných pramenů neapolské duchovní hudby různých autorů, které pochází z let 1707–1723. Nejméně polovina z nich je pak přímo neapolské provenience. Je si vědom toho, že další prameny čekají na své určení, ovšem podle jeho závěrů se po roce 1722 do Čech téměř žádný neapolský rukopis nedostal.⁷⁰

Pokud jde o Sarriho, Bacciagaluppi se zabýval celkem 21 opisy jeho skladeb dochovanými po celé Evropě.⁷¹ Autor se tematicky zaměřil především na studium mešních kompozic, k němuž přispěl studiem deseti zhudebnění *Kyrie & Gloria*. Do výčtu dále zahrnul čtyři *offertoria* (moteta), jedno *Graduale*, jedno *Requiem*, jedno *Regina coeli* a jedny *Litanie*.⁷² Sarriho žalmová tvorba, která nás bude dále zajímat nejvíce, je v Bacciagaluppiho práci zastoupena jedním *Beatus vir* a dvěma *Dixit Dominus*.

Čtrnáct hudebnin z tohoto výčtu je uloženo v českých fondech. Mezi všemi prameny původně neapolské provenience, dnes s uložením v Čechách, nalézáme šest Sarriho skladeb:

<i>Kyrie & Gloria</i> A dur	(CZ Pak 1138a),
<i>Kyrie & Gloria</i> D dur (2) ⁷³	(CZ Pkřiž XXXV E 30)
<i>Regina coeli</i> A dur	(CZ Pnm XLVI E 338),
<i>Dixit Dominus</i> h moll	(CZ Pnm XLVI E 339),
<i>Dixit Dominus</i> F dur	(CZ Pnm XV F 177),
<i>Beatus vir</i> A dur	(CZ Pnm XV F 175). ⁷⁴

⁷⁰ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 103; přehled těchto pramenů viz s. 104, 105.

⁷¹ Tamtéž, s. 303: jmenný rejstřík.

⁷² Zřejmě se bude jednat o *Loretánské litanie* (Brno HAM A 21668), u kterých SHK uvádí jako autora Giovanni Battistu Sarriho, viz kapitola 2. *Sarriho chrámová tvorba v Čechách – prameny*.

⁷³ Dodržujeme Bacciagaluppiho číslování skladeb *Kyrie & Gloria D dur* (viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 303: jmenný rejstřík).

⁷⁴ Viz dále TAB.1.

Dalších sedm Sarriho archiválií z českých fondů, kterými se Bacciagaluppi zabýval, jsou již prameny českého původu:

<i>Requiem f moll</i>	(Cz Pnm XXXIII A 23),
Motetto: <i>Pulsate</i>	(CZ Pak 1145),
Motetto: <i>O mortales</i>	(CZ Pak 1143),
Offertorium: <i>In hac excaelsa die</i>	(Cz Pnm XV F 176),
Offertorium: <i>Sicut lilia</i>	(CZ Pnm XXXII C 142),
<i>Kyrie & Gloria a moll</i>	(CZ Pnm XXXII C 137),
<i>Kyrie & Gloria D dur (3)</i>	(CZ Pkříž XXXVI A 49)
<i>Kyrie & Gloria G dur</i>	(CZ Pnm XXXIII A 28).

Jak autor uvádí, nemohl se zabývat originály uloženými u křižovníků. Z tohoto hlediska bude třeba v budoucnu (pokud dojde k zpřístupnění této sbírky) porovnat zde uložený materiál s jeho závěry a podrobit je další kritice.⁷⁵

⁷⁵ V našem případě můžeme v této sbírce nalézt záznamy o hudebninách, které by podle shod, jež vykazují jejich vnější znaky, mohly tvořit zajímavý dramaturgický celek nešpor. K této zmínce stejně jako k Bacciagaluppiho zjištění o konkrétních pramenech se budeme vracet v průběhu dalších kapitol, které budou věnovány především Sarriho žalmové tvorbě s hlavním zaměřením na zhudebnění žalmu 109 *Dixit Dominus*.

2. Sarriho chrámová tvorba v Čechách – prameny

Podle současného stavu evidence pramenů se v českých sbírkách dochovalo celkem 49 rukopisů k 37 chrámovým skladbám Domenica Natale Sarriho. K sedmi z nich nalezneme konkordance především v Německu (5 konkordancí, z nichž 2 konkordance odpovídají skladbě *Dies irae*), po jednom výskytu jsou uloženy archiválie také v Rakousku, Polsku, Belgii a Velké Británii.⁷⁶ Bacciagaluppiho zjištění se tedy týká ca třetiny u nás uložených rukopisů. Tyto prameny tvoří součást šesti různých hudebních fondů, které jsou dnes uloženy ve třech pražských a jedné brněnské instituci.⁷⁷ Je však nutno upozornit, že v případě šesti skladeb je autorství prozatím sporné.⁷⁸

Provenience, uložení a počty pramenů byly zjištěny po studiu údajů v Souborném hudebním katalogu Národní knihovny,⁷⁹ mezinárodní online databázi hudebních rukopisů RISM A/II⁸⁰ a lístkového katalogu hudebního oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby.⁸¹

Nejvíce rukopisů je uloženo v Knihovně metropolitní kapituly na Pražském hradě (16 exemplářů). Databáze RISM online dále uvádí čtrnáct hudebnin, které by měly být uloženy v křižovnickém archivu.⁸² Dvě hudebniny pochází z fondu strahovských premonstrátů, který je deponován v Českém muzeu hudby. Zde jsou dnes uložena i další sarriana, jako např. tři hudebniny z torza sbírky jezuitského chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně, zařazené později do Horníkovy sbírky. Jedna z nich – kompletní *Dixit Dominus F dur* (CZ Pnm XV F 177) – bude v následujících kapitolách sloužit jako jeden z hlavních opěrných bodů pro naše zkoumání Sarriho tvorby a dobového zhudebnění tohoto žalmového textu. Další nekompletně dochované *Dixit dominus D dur* (1) deponované

⁷⁶ Viz TAB.1 č. 5, 16, 21, 28, 32, 34, 35, 36.

⁷⁷ Viz TAB.2 (dnešní uložení a původní provenience pramenů). Zde jsou také uvedeny také všechny další informace, které jsou rozvedeny v této kapitole.

⁷⁸ Viz TAB.1 č. 5, 6, 11, 16, 36, 37.

⁷⁹ SHK – *Souborný hudební katalog*, [online zdroj]. Zdroj dostupný z WWW: katif.nkp.cz [cit. 24. 10. 2010]: 60 incipitových karet.

⁸⁰ RISM online [cit. 1. 8. 2011]: rešerše podle autora 185 záznamů, z toho 31 hudebnin by mělo být uloženo v českých archivech; rešerše podle incipitů: nalezeny další konkordance viz TAB.1 (všechny české prameny k Sarriho tvorbě včetně konkordancí). Nutno poznamenat, že Podlahovy záznamy z roku 1926 o Sarriho hudebninách v archivu pražské kapituly udávají pouze o tři prameny méně než RISM. Štefanovy údaje jsou již shodné.

⁸¹ Katalog NK-ČMH [online zdroj]. Zdroj dostupný z WWW: <http://nris.nkp.cz/Institute.aspx?sigla=ABX001> [cit. 24. 10. 2010].

⁸² Fond křižovníků s červenou hvězdou v Praze (CZ Pkřiž) byl v rámci restituce řádu vrácen a v dnešní době je pro badatele prakticky nepřístupný. Pokud budeme uvádět informace týkající se tohoto fondu, budeme čerpat prozatím z údajů databáze RISM.

dnes v ČMH pochází původně z okresního muzea v Mělníce (signatura 390).⁸³ Dále bylo podle katalogu ČMH zjištěno osm hudebnin z kláštera v Oseku. Brněnské Moravské zemské muzeum uchovává *Loretánské litanie* (HAM A 24668), avšak pod jménem Giovanni Batista Sarri.⁸⁴

TAB.1	skladba	prameny	datace⁸⁵	poznámky⁸⁶
A) žalmy, Magnificat, Regina coeli				
1	<i>Confitebor</i> D dur (sopr. solo)	CZ Pkřiž XXXV E 20	1734	neapolský rukopis(?)
		CZ Pkřiž XXXV E 21	1725-1749	český rukopis(?)
2	<i>Confitebor</i> C dur (sopr. solo)	CZ Pkřiž XXXVI B 239	1700-1733/34	český rukopis(?)
3	<i>Beatus vir</i> A dur	CZ Pnm XV F 175	1721	jezuiti, sv. Mikuláš na Malé Straně; datovaný neapolský rkp. v českém obalu
4	<i>Dixit Dominus</i> F dur	CZ Pnm XV F 177	ca 1721	jezuiti, sv. Mikuláš na Malé Straně; srov. s <i>Beatus vir</i> A dur ze stejné sbírky; neapolský rukopis
		CZ Pak 1135	ca 1737-1756	český rukopis
5	<i>Dixit Dominus</i> D dur (1)	CZ Pnm OM Mělník 390	1740 ⁸⁷	český rukopis
		CZ Pkřiž XXXVI B 209	1771-1775	autor: Santilapi; český rukopis(?)
		CZ Pkřiž XXXV E 135	2/4 18. st.	autor: F. Durante; český rukopis(?)
		PL GD Ms. Joh 277	18. st.	autor: Anonym, <i>Dixit</i> con C. A. T. B. 2 Clarin s. Corn ex D a 2 Violoncello Violon con Organo ⁸⁸ ; další záznamy viz Günther D1911, s. 109 ⁸⁹ ; KatMikrPL, vol. 8, no. 502 (Mf. 7252) ⁹⁰
6	<i>Dixit Dominus</i> D dur (2)	CZ Pak 1134	ca 1737	autor: Santo Lapis(?)

⁸³ RISM online jej zaznamenává pod jinými dvěma autory; viz dále TAB.1.

⁸⁴ O autorovi tohoto jména se blíže zmíníme dále. Bacciagaluppi, Kassel, s. 137: uvádí zmínky o této skladbě pod jménem D. N. Sarriho: srov. inventář hudební sbírky rodiny Collalto z Brtnice (CZ Bm, G 84), dále Zelenkuv inventář (D DI, Bibl. Arch. III Hb 787d, s. 59, č. 7), osecký inventář 1720–1733 (CZ Pnm, Osek, č. př. 65/52.2, f. 36r, 20. položka).

⁸⁵ Datace převzaty s databáze RISM a od C. Bacciagaluppiho, Kassel 2010. Pokud nebyly nalezeny informace zde, byly použity datace z incipitových karet SHK, zde jsou ovšem uvedeny ve většině případů pouze čtvrtstoletí, půlstoletí atp.

⁸⁶ Poznámky převzaty ze stejných zdrojů.

⁸⁷ V případě tohoto záznamu by měla být provedena revize záznamu SHK, kde je uvedena datace pramene ca 1730. Na konci partu druhých houslí však datační přípis zní: *Die 9 Aprilis A: 1740*.

⁸⁸ Viz RISM online; srov. obsazení s dalšími třemi českými konkordancemi obsazení *Dixit Dominus* D dur (1) (viz pozn. 121, 122; CZ Pnm OM Mělník 390, příloha č. 1: Popis pramenů).

⁸⁹ Günther, Otto: *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, Danzik 1911.

⁹⁰ *Katalog mikrofilmow*, Varšava 1956-, in: Wasowska, Elbieta (ed.), *Rekopisy muzyczne XIX-XX wieku*, vol. 1-4, vol. 26-29, 2001.

7	<i>Dixit Dominus</i> h moll	CZ Pnm XLVI E 339 ⁹¹	1719	premonstráti Strahov; neapolský datovaný rkp.; Bacciagaluppi soudí podle formátu na český původ, ale vodoznak nebyl identifikován s žádnou z českých papíren ⁹²
		CZ Pkřiž XXXV C 272	1725-1749	<i>Vesperae de Confessore h moll. Da diversi autori</i> ; český rukopis(?)
8	<i>Laudate pueri</i>	CZ Pak 1137	1734–1737	český rukopis
9	<i>Magnificat</i> F dur	CZ Pkřiž XXXVI B 240	1726-1750	autor: Nicolo[!] Sarri Neapolitano; český rukopis(?)
10	<i>Magnificat</i> a moll	CZ Pkřiž XXXV E 31	1719	neapolský rukopis(?)
11	<i>Regina coeli</i>	CZ Pnm XLVI E 338	1719	premonstráti Strahov; datovaný neapol. rkp., titulní list poničen při záplavách (2002), Bacciagaluppi soudí podle formátu na český původ, ale vodoznak nebyl identifikován s žádnou z českých papíren ⁹³
		CZ Pkřiž XXXV A 205	1734	autor: Ch. Gayer; český rukopis(?)
B) moteta (offertoria)				
12	<i>Cantata, Mottetto per ogni santo: Ab Olympi sparge sede tu</i>	CZ Pak 1141	1/2 18. st.	český rukopis
13	<i>Cantata, Mottetto per ogni santo: Cymba levis inter undas</i>	CZ Pak 1133	1/2 18. st.	český rukopis
14	<i>Offertorium per ogni tempo: Exultate aeterni amores</i>	CZ Pak 1144	1/2 18. st.	český rukopis
15	<i>Mottetto: Novi clausus laetitiae dant signa</i>	CZ Pak 1142	2/3 18. st.	český rukopis
		CZ Pkřiž XXXVI B 59	1751-1775	český rukopis(?)
16	<i>Mottetto per ogni santo: O mortales resonate</i>	CZ Pak 1143	2/3 18. st.	český rukopis
		CZ Pak 1545		autor: Anonym
		B MEaa Muz.18.082		autor: Anonym; kopista pramene B MEaa Muz. 18.082 opsal také některé hlasy <i>Beatus vir</i> (CZ Pnm XV F 175); neapolský rkp.
17	<i>Mottetto (Offertorium) De quovis sancto vel sancta vel de quavis festivitate: Pulsate</i>	CZ Pak 1145	1/3 18.st.	český rkp.; pouze vstupní sbor a árie; záznam také v oseckých inventářích 1720 – 1733, 1753 – 1802; 1761 (CZ Pnm 65/52.1, 52.2, 52.3), záznam v inventáři Joh. Georga Clementa (Vratislav) ⁹⁴
		CZ Pkřiž XXXVI B 278	1719	neapol. rkp.(?); (autograf?)
18	<i>Offertorium a dupl. choro: Sicut lilia</i>	CZ Pnm XXXII C 142		cisterciáci Osek; český rukopis

⁹¹ SHK, RISM: incipit Vno I začíná chybně osminovým h², zápis originálu začíná šestnáctinovým h², jak správně zaznamenává incipit konkordance XXXV C 272; z tohoto důvodu může nastat problém při vyhledávání konkordancí podle incipitu!

⁹² Viz Příloha č. 1: Popis pramenů: naopak odpovídá vodoznaku, který Bacciagaluppi identifikoval mezi rukopisy italského původu, viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 168, 169.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ Viz Walter, Rudolf: Das Musikalienverzeichnis des Breslauer Doms aus dem Jahr 1761, in: *Fontes Artis Musicae* 35, 1988, s. 270.

19	<i>Offertorium: In hac excaelsa die</i> (kontrafaktum, 2. část S solo)	CZ Pnm XV F 176	1729	jezuity, sv. Mikuláš na Malé Straně; český rukopis
C) árie, dueto				
20	<i>Aria: Ad Deum suspirando</i> (kontrafaktum)	CZ Pak 1422	1737-1756	český rukopis; původ. operní árie <i>Va lusingando Amore</i> z opery <i>Didone abbandonata</i> (premiéra 1724)
21	<i>Aria 15 (Maria plaude)</i> (kontrafaktum)	CZ Pak 1461		sbírka
		GB-Lbl/ R.M.23.c.16.(14.))	1726	sbírka; (incipit <i>Con placido sembiante</i>)
22	<i>Duetto per ogni tempo: Ad te recurro</i>	CZ Pak 1136	2/3 18. st. (?)	český rukopis
23	<i>Aria de passione Dni. (Canto Solo)</i>	CZ Pnm XXXIII B 93	2/3 18. st. (?)	cisterciáci Osek; český rukopis
24	<i>Aria pro Quadragesima a Canto Solo</i>	CZ Pnm XXXII D 25	2/3 18. st. (?)	cisterciáci Osek; český rukopis
25	<i>Aria De Venerabili vel S: Joseph a Canto Solo</i>	CZ Pnm XXXII D 30	2/3 18. st. (?)	cisterciáci Osek; český rukopis
26	<i>Aria de ascensione Domini a C. Solo</i>	CZ Pnm XXXIII E 39	2/3 18. st. (?)	cisterciáci Osek; český rukopis
D) mše, requiem, litanie				
27	<i>Missa regalis Neapolitana</i> (dvojsbor.) (Kyrie & Gloria a moll)	CZ Pnm XXXII C 137	1730; další hlasy do 1758	cisterciáci Osek; český rukopis
28	<i>Messa a nove Voci</i> (Kyrie & Gloria D dur (2))	CZ Pkříž XXXV E 30	1729 (pův. 1719)	křížovníci Praha; cisterciáci Osek; datovaný neapolský rkp.
		D B Mus.ms. 19450/1	1748	<i>Kyrie & Gloria...pro Coro Ossecansi</i> ; cisterciáci Osek; cisterciáci Osek; český rukopis
29	<i>Missa: Confitebor tibi</i>	CZ Pak 1139	2/3 18. st.	český rukopis(?)
30	<i>Missa: Spera in Deo</i>	CZ Pak 1140	2/3 18. st.	český rukopis
31	<i>Messa (5 V) (Kyrie & Gloria A dur)</i>	CZ Pak 1138a	1714 ⁹⁵	neapolský rukopis
		CZ Pak 1138b	1/4 18. st.	český rukopis(?)
32	<i>Messa a 5 Voci (Kyrie & Gloria D dur (3))</i>	CZ Pkříž XXXVI A 49	před 1734	křížovníci Praha; 1734-1748 cisterciáci Osek; český rukopis
		A KR C 13/698	1740	
33	<i>Messa dei Pastori</i>	CZ Pkříž XXXV D 56	1734	český rukopis
34	<i>Missa a 5 Voci (Kyrie & Gloria G dur)</i>	CZ Pkříž XXXV D 57	1734	český rukopis
		CZ Pnm XXXIII A 28	ca 1729	<i>Kyrie & Gloria („Missa S. Joannis Nepomuceni ex g. 1mae Classis“)</i> ⁹⁶ ; český rukopis
D DI Mus. 2356-D-2				

⁹⁵ „Sciara scripse all'2 di 9bre 1714“; SHK, RISM uvádí chybný zápis *Sciara scripse all'A di 9bre 1714*.

⁹⁶ Bacciagaluppi, Kassel, s. 135, 157; Viz druhý titulní list na rubu obalu: „Missa Divo Joanni/Nepomuceno Sacra/a/Canto concert.2./Alto concert./Tenore/Basso/Violinis 2./Viola/Violonzello concert./Tromba Solo/Con Organo./Authore Sig Sarri Neapoletano./Comparata a P: Floriano Burian oseci professo.“

35	<i>Messa di Requiem a 5 Voci</i>	CZ Pnm XXXIII A 23	1749	cisterciáci Osek; český rukopis
		CZ Pkřiž XXXV B 143	1700-1733 (1734a)	
		D Müs Sant Hs 3828	1837	„Ex Partibus Joannis Georgii Thonner“/ „Ex collectis R. Kiesewetter / 1837“
36	<i>Dies irae a 5 Voci</i>	CZ Pkřiž XXXVI B 148	1700-1733 (1734a)	český rukopis
		D B Mus.ms. 2736	1725	autor: Giovanni Battista Sarri Benedictiner zu Monte Cassino bei Neapel
		D B Mus.ms. 19453	1739	autor: Jouann Batista Sarri Napolitano Cassinense
37	<i>Litanie c moll</i>	Brno HAM A 21668	ca 1760	autor: Giovanni Battista Sarri ⁹⁷ český rukopis(?)

Tento výčet jistě není zcela úplný. Mnohé zahraniční knihovny jsou na bohemika relativně bohatá, což platí i v případě opisů italské hudby, jak mj. ukazuje Sarriho *Kyrie a Gloria D dur* původně z oseckého kláštera, dnes uložené v berlínské Staatsbibliothek Stiftung zu Preußischer Kulturbesitz (D-B Mus. ms. 19450/1).⁹⁸

Jak dokazují v některých případech přesně udané datace, v souhrnu se jedná o opisy pocházející hlavně z první a druhé třetiny 18. století. Můžeme tedy poukázat na používání tohoto repertoáru v průběhu téměř šedesáti let a potvrdit tak jeho oblibu a životaschopnost v hudebním provozu.⁹⁹ Zároveň můžeme navázat na zjištění C. Bacciagaluppiho, který určuje vstup neapolské duchovní hudby na české území ještě před rok zprostředkování hudebnin B. Knappem, tedy před 1717. Ovšem v případě jediného dochovaného opisu Sarriho mše z roku 1714 (CZ Pak 1138/a) prozatím nebylo zjištěno, kdy přesně se tato hudebnina dostala do Čech. Zda se u konkrétních opisů jedná o hudebniny přímo z Itálie, nebo byly opsány až v Čechách, informuje v některých případech opět Bacciagaluppi.¹⁰⁰

Další přípisy, tentokrát data uvedení skladeb, obsahuje následujících šest pramenů. Jak už jsme upozornili u předchozího výčtu, i zde vidíme, že Sarriho skladby byly v Praze provozovány ještě dlouho po jeho smrti v roce 1744. Zároveň můžeme rekonstruovat, k jaké příležitosti byly tyto skladby provozovány:¹⁰¹

⁹⁷ Viz SHK karta se signaturou HAM A 21668.

⁹⁸ Viz též Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 303: druhé *Kyrie & Gloria* in D-dur; jeho konkordance viz TAB.1 č. 28.

⁹⁹ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 131: poukazuje na fakt, že nebylo až tak běžné, že by se ještě v jiné oblasti stala neapolská produkce tak dlouho a tak pevně součástí domácího repertoáru.

¹⁰⁰ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 104,105 (viz podkapitola 1.4 *Chránová hudba Domenica Natale Sarriho (1679-1744) v Praze – stav bádání*).

¹⁰¹ Údaje o hudebninách z fondu křižovníků jsou opět ověřeny pouze na základě SHK a RISM.

Messa (Kyrie & Gloria A dur) CZ Pak 1138/a: Producta 8 dominica post pentecosten 1756

Requiem XXXVI B 143: prod. in exequiis def[uncorum] 5 May 1762

Offertorium per ogni tempo: Exultate aeterni amores CZ Pak 1144: prod. in festo S. Anna 1765

Mottetto: Ab Olympi sparge sedetu CZ Pak 1141: Prod. 30. Sept. 1765

Mottetto: Novi clausus laetitiae dant signa CZ Pak 1142: prod. Ima Octobris 1765

Requiem CZ Pkřiz XXXVI B 59: Prod. 20. Octobris 1782

Přesnější vlastnické vztahy se podařilo určit jen u hudebnin z katedrály, v případě Gayera i u křižovníků, kam jeho sbírka z velké části přešla. Mezi majiteli hudebnin se objevují jména J. V. Seiche,¹⁰² A. I. Douši¹⁰³ a dále čtveřice svatovítských hudebníků – K. K. Gayera,¹⁰⁴ A. Görbiga,¹⁰⁵ J. F. Nováka¹⁰⁶ a J. A. Sehlinga.¹⁰⁷ Tito hudebníci byli spjati s hudebním provozem svatovítského kůru, ovšem hudebniny z jejich sbírek jsou dnes rozptýleny v různých archivech. Mezi novodobé majitele Sarriho kompozic od sv. Mikuláše na Malé Straně patřil již zmiňovaný O. Horník a regenschori K. Baucký (Bautzký),¹⁰⁸ který byl vlastníkem dvou pramenů ze Strahova (dnes v ČMH).¹⁰⁹

TAB.2	původní majitel/provenience	Pramen	signatura
CZ Pak	A. Görbig/	Dixit Dominus D dur (2) (původní majitel pouze Novák)	CZ Pak 1134
16 pramenů	J. F. Novák	<i>Laudate pueri</i>	CZ Pak 1137

¹⁰² *Mottetto: Novi clausus laetitiae dant signa CZ Pak 1142; Dlabacz, Prag 1815, III, sl. 108: heslo Seiche, (Seichert), Lorenz: vynikající zpěvák u sv. Mikuláše na Malé Straně a uznávaný houslista, od 1758 houslista u sv. Víta až do smrti 1765.*

¹⁰³ *Dixit Dominus D dur (1) CZ Pnm – Okr. muzeum Mělník 390; viz Trola: Kostelní archiv Mělnický, in: Hudební revue IX., Praha 1916, s. 180: regenschori ca 1747 na Mělníce.*

¹⁰⁴ Štědroň, B.: heslo Gayer, Kryštof Karel, in: ČSHS 1963, s. 363: ca 1668-1734, původně ředitel loretánského kůru, 1705 jmenován kapelníkem a kancelistou arcibiskupské konzistoře, ředitel svatovítského kůru od 1705.

¹⁰⁵ Štědroň, B.: heslo Görbig, Antonín, in: ČSHS 1963, s. 369: nar. koncem 17. stol., zemřel 1737, pražský varhaník, skladatel, po Gayerově smrti v letech 1734-1737 ředitel kůru u sv. Víta; 47 hudebnin z jeho sbírky přešlo do CZ Pak; hudebniny s Görbigovou siglou viz Podlaha, s. iv.

¹⁰⁶ Štědroň, Bohumír: heslo Novák, Jan František, in: ČSHS 1963, s. 189: zemřel ca 1771(?), skladatel, pražský kapelník kůru, kapelník u sv. Víta 1737-1758 po A. Görbigovi, jehož hudební pozůstalost také přešla do držení J. F. Nováka.

¹⁰⁷ Černušák, G.: heslo Sehling, Josef Antonín, in: ČSHS 1963, s. 476: žil 1710-1756, od 1739 2. houslista na svatovítském kůru; Jonášová, M.: heslo Josef Antonín Sehling, in: Jakubcová, A. (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007, s. 528-531; hudebniny se Sehlingovou siglou viz Podlaha, s. iv.

¹⁰⁸ Štědroň, B.: heslo Bautzký, Karel, in: ČSHS 1963, s. 67: žil 1862-1919, varhaník, skladatel (žák Dvořáka, Fibicha), učitel ve Vídni, Praze; ředitel kůru sv. Haštala a Mikuláše, působil také v Týnském chrámu.

¹⁰⁹ Z přehledu působení těchto osobností tehdejšího pražského hudebního života je patrné, že kostely a kláštery spravované různými řády nebyly uzavřenými jednotkami, ale naopak probíhala mezi nimi činná výměna zpěváků a hudebníků, která byla stejně jako dnes motivována finančním zajištěním a snahou být zastoupen jménem prestižní instituce.

		<i>Offertorium per ogni tempo: Exultate aeterni amores</i>	CZ Pak 1144
		<i>Mottetto (Offertotium)</i>	CZ Pak 1145
		<i>De quovis sancto vel sancta vel de quavis festivitate:</i>	
		<i>Pulsate</i>	
		<i>Aria: Ad Deum suspirando (kontrafaktum)</i>	CZ Pak 1422
		<i>Aria 15 (Maria plaude) (kontrafaktum)</i>	CZ Pak 1461
	J. A. Sehling/	Dixit Dominus F dur	CZ Pak 1135
	J. V. Seiche*	<i>Cantata, Mottetto per ogni santo: Cymba levis inter undas</i>	CZ Pak 1133
		<i>Duetto per ogni tempo: Ad te recurro</i>	CZ Pak 1136
		<i>Missa: Confitebor tibi</i>	CZ Pak 1139
		<i>Missa: Spera in Deo</i>	CZ Pak 1140
		<i>Cantata, Mottetto per ogni santo: Ab Olympi sparge sede tu</i>	CZ Pak 1141
		<i>Mottetto: Novi clausus laetitiae dant signa</i>	CZ Pak 1142*
		<i>Mottetto per ogni santo: O mortales resonate</i>	CZ Pak 1143
	bez udání majitele	<i>Messa (5 V) (Kyrie & Gloria A dur)</i>	CZ Pak 1138a
		<i>Messa (5 V) (Kyrie & Gloria A dur)</i>	CZ Pak 1138b
CZ Pkříž	K. K. Gayer	<i>Messa a 5 Voci (Kyrie & Gloria D dur (3))</i>	CZ Pkříž XXXVI A 49
14 pramenů		<i>Requiem a 5 Voci</i>	CZ Pkříž XXXV B 143
		<i>Dies irae a 5 Voci</i>	CZ Pkříž XXXVI B 148
		<i>Confitebor C dur (sopr. solo)</i>	CZ Pkříž XXXVI B 239
		<i>Messa dei Pastori</i>	CZ Pkříž XXXV D 56
		<i>Missa a 5 Voci (Kyrie & Gloria G dur)</i>	CZ Pkříž XXXV D 57
		<i>Confitebor D dur (sopr. solo)</i>	CZ Pkříž XXXV E 20
	bez udání majitele	<i>Mottetto: Novi clausus laetitiae dant signa (Offertorium)</i>	CZ Pkříž XXXVI B 59
		<i>Mottetto a cinque voci con li ripieni a nove: Pulsate</i>	CZ Pkříž XXXVI B 278 (autograf?)
		<i>Magnificat F dur</i>	CZ Pkříž XXXVI B 240
		<i>Confitebor D dur (sopr. solo)</i>	CZ Pkříž XXXV E 21
		<i>Messa a nove Voci (Kyrie & Gloria D dur (2))</i>	CZ Pkříž XXXV E 30
		<i>Magnificat a moll</i>	CZ Pkříž XXXV E 31
		<i>Vesperae de Confessore h moll. Da diversi autori</i>	CZ Pkříž XXXV C 272
CZ Pnm	Klášter Strahov/	Dixit Dominus h moll	CZ Pnm XLVI E 339
14 pramenů	K. Baucký	<i>Regina caeli</i>	CZ Pnm XLVI E 338
	Klášter Osek	<i>Messa di Requiem a 5 Voci</i>	CZ Pnm XXXIII A 23
		<i>Kyrie & Gloria G dur</i>	CZ Pnm XXXIII A 28

	<i>Aria de passione Dni. (Canto Solo)</i>	CZ Pnm XXXIII B 93
	<i>Missa regalis Neapolitana (Kyrie & Gloria a moll) (a dupl. Choro)</i>	CZ Pnm XXXII C 137
	<i>Offertorium a dupl. Choro: Sicut lilia</i>	CZ Pnm XXXII C 142
	<i>Aria pro Quadragesima a Canto Solo</i>	CZ Pnm XXXII D 25
	<i>Aria De Venerabili vel S: Joseph a Canto Solo</i>	CZ Pnm XXXII D 30
	<i>Aria de ascensione Domini a C. Solo</i>	CZ Pnm XXXIII E 39
sv. Mikuláš na Malé Straně/	Dixit Dominus F dur	CZ Pnm XV F 177
	<i>Offertorium: In hac excaelsa die</i>	CZ Pnm XV F 176
O. Horník	<i>Beatus Vir A dur</i>	CZ Pnm XV F 175
A. I. Douša (Mělník)	Dixit Dominus D dur (1)	CZ Pnm Okr. muzeum Mělník 390
CZ Bm	Kostel sv. Petra a Pavla	<i>Loretánské litanie</i> CZ Bm A 21668

1 pramen

1 pramen

Mezi opisovači těchto rukopisů jsou jmenováni opět J. F. Novák, J. A. Sehling a K. K. Gayer. U jedné hradní hudebniny je ještě zaznamenán Ivan Jaksch¹¹⁰. Na oseckých rukopisech nalezneme ojediněle jméno tamního reverenda Leonharda Dohnta¹¹¹ a ve dvou případech záznam o regenschorim Nivardu Sommerovi.¹¹² Iniciály FB na dalších třech archiváliích z oseckého fondu pak s největší pravděpodobností patří Florianu Burianovi.¹¹³

Jak vyplývá z již uvedeného celkového přehledu uložených pramenů, několik Sarriho skladeb se dochovalo ve více opisech. V celkovém výčtu Sarriho duchovních skladeb nalezneme jedenáct kompozic, jejichž konkordance se vyskytují alespoň ve dvou pražských archivech. Dále nalezneme tři hudebniny, které jsou duplicitně uloženy v zahraničí. V devíti případech se shoduje také autorství, což by mohlo poukazovat na oblibu a rozšíření Sarriho

¹¹⁰ *Requiem* CZ Pkříž XXXVI B 143; Dlabacz, Prag 1815, II, sl. 11: heslo Jaksch, Ignaz: od 1768 působil v chlapeckém sboru na Strahově, následně byl přijat do arcibiskupského collegia, hrál na klavír a housle; Podlaha, 1926, s. XXX: zmiňuje se o houslistovi Františku Jakschovi (zemřel 1814): „Prvním houslistou jmenován byl Král, druhým Jaksch.“ (1779); tato životní data však neodpovídají dataci hudebniny CZ Pkříž XXXVI B 143 (1700-1734 (1734a)), kde byla brána v potaz pouze starší vrstva psaná Gayerovou rukou, zřejmě bude hudebnina obsahovat i další hlasy psané později právě Jakschem; tyto podrobnosti však nejsou v současné době ověřitelné vzhledem k nepřístupnosti archivu křižovníků.

¹¹¹ Žil v letech 1743-1802 (Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 126); srov. karta z lístkového katalogu ČMH, WWW zdroj dostupný z <http://nris.nkp.cz/HK/Katalog.aspx?sigla=ABX003>, [cit. 17. 2. 2011].

¹¹² Dlabacz, Praha 1815, III, sl. 135: Žil v letech 1714-1758, jako regenschori působil v oseckém klášteře od 1747-1754 (Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 113). Kopista rukopisů *Messa di Requiem a 5 Voci* (CZ Pnm XXXIII A 23), *Messa a nove Voci* (Kyrie & Gloria D dur (2)) (D B Mus.ms. 19450/1).

¹¹³ Žil v letech 1693-1742, v oseckém klášteře působil v letech ca 1720-1734 (Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 113). Kopista rukopisů *Aria de ascensione Domini* (CZ Pnm XXXIII E 39), *Aria pro Quadragesima* (CZ Pnm XXXII D 25), *Aria de passione Dni.* (CZ Pnm XXXIII B 93), *Kyrie & Gloria* G dur (uveden jako kopista na druhém titulním listě, dnes na rubu obalu CZ Pnm XXXIII A 28).

skladeb na pražských (českých) kůrech. Ve dvou případech je shodná skladba přisouzena anonymnímu skladateli, čtyři hudebniny byly nalezeny pod jmény jiných autorů.

Nejvíce konkordancí nalézáme u hudebnin uložených u křižovníků (13). Tato skutečnost nabízí alespoň částečnou možnost, jak studovat některé skladby u křižovníků nedostupné. Prameny svatovítské kapituly a z ČMH uchovávají shodně po šesti duplikátech. Jedná se především o *mše* (4), *žalmy* (5), dále jedno *Regina coeli*, jedno *Requiem*, jedno *Dies irae* a dvě *moteta (offertoria)* zkomponovaná na neliturgické texty.

Tento stav, podobně jako výše zmíněné určení vlastníka hudebnin, naznačuje mimo jiné směry toku jednotlivých hudebnin i celých sbírek a v neposlední řadě také možnost sledování cesty jednotlivých skladeb v průběhu času v podobě konkrétních opisů. V mnoha případech mohou samozřejmě chybět další mezičlánky, ovšem již tato zjištění jsou důkazem čilé výměny repertoáru mezi třemi největšími pražskými institucemi a zájmu o Sarriho dílo. Hudebniny byly cenným výměnným artiklem a zdrojem materiálního zajištění té které instituce, jak na příkladu oseckého kláštera ukázal již různí badatelé.¹¹⁴ Výměna však neprobíhala pouze mezi českými institucemi, naopak probíhala také s dalšími středisky v Německu, hlavně s Drážďany a Lipskem. Tato skutečnost by mohla patrně také vysvětlit, proč se dnes osecký opis Sarriho mše *D dur* vyskytuje v berlínské Staatsbibliothek (D B Mus. ms. 19450/1).

Pomineme-li mezi konkordancemi dva anonymní výskyty, je třeba komentovat naznačená sporná autorství. Nejprve se zastavíme u autorů se shodným příjmením: prvním je Giovanni Battista Sarri, uvedený na opisu *Dies irae* v Berlíně (D B Mus.ms. 2736) jako „*Giovanni Battista Sarri Benedictiner zu Monte Cassino bei Neapel*“, což se v mladším opisu téže skladby (D B Mus.ms. 19453) mění na „*Jouann Batista Sarri Napolitano Cassinense*“. O této osobě je prozatím velmi málo známo.¹¹⁵ RISM jej uvádí jako autora tří skladeb.

Dvě z nich byly již zmíněny, třetí hudebninou opět v berlínské Staatsbibliothek je *Messa solenne assai* (D B 19450)¹¹⁶. Podle přízviska *Napolitano Cassinense* bychom G. B. Sarriho mohli identifikovat také jako autora *Missa Solennis* (D B Mus mus. 19451),

¹¹⁴ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 113-122; již dříve srov. Renton, B.: *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, (Ph. D. diss.), New York, 1990; Mikuláš, J., Hálová, K.: *Le fonti musicali italiane del Settecento a della prima metà dell'Ottocento in Bohemia e Moravia*, in: *Le fonti musicali italiane*, Roma 1992, s. 8-23.

¹¹⁵ Eitner, R.: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Band 8, Leipzig 1903, s. 426: velmi stručné heslo Sarri, Giovanni Battista: žil okolo 1725 jako mnich v benediktinském klášteře Monte Cassino u Neapole (cituje z titulního listu pramene D B 19450!); Eitner uvádí prameny *Messa solenne* (D B Mus.ms.19450), *Dies irae* (D B Mus.ms. 2736), 1 *Cantate für Gesang und Instr.* (Ms. in Sondershausen); RISM doplňuje stejné *Dies irae* ještě pod sign. D B Mus. ms. 19453.

¹¹⁶ Její hlasy byly původně omylem vloženy do partitury mše D. Sarriho D B Mus.ms.19450/1, což napovídá o velmi malé znalosti obou autorů.

zde uvedeného jako Giovanne Antonio Sarri. Jedna skladba G. B. Sarriho by podle SHK měla být uložena také u nás. Jedná se o *Loretánské litanie* uložené v Brně (HAM A 21668).¹¹⁷

Jelikož nás provenience opět zavádí do blízkosti Neapole, můžeme se domnívat, že rodové jméno Sarri bylo (a zřejmě stále je) v této oblasti dosti obvyklé. Protože hudební sbírka kláštera Monte Cassino obsahuje řadu opisů skladeb Domenica Sarriho, ovšem žádnou se jménem G. B. Sarriho, nemůžeme tyto dva autory dávat alespoň prozatím do jakékoli souvislosti.¹¹⁸ Vyloučena není ani možnost, že autor tohoto jména nikdy neexistoval.¹¹⁹

Ani další konkordance nejsou o nic méně zajímavé: *Dixit Dominus* D dur (1) z mělnické sbírky má shodu s incipity dvou stejnojmenných hudebnin od křižovníků. První z nich (CZ Pkřiž XXXV E 135) je však připsána Sarriho vrstevníkovi, neapolskému skladateli *Francescovi Durantemu* (1684–1755).¹²⁰ Tato shoda není z hlediska dobové praxe neobvyklá. Pokud navíc připočteme stejnou provenienci, velmi blízká životní data obou autorů a shodné období přílivu neapolské hudby do Čech, není žádným velkým překvapením, že k těmto záměnám docházelo.

V případě druhé konkordance je však určení autorství a identifikace o něco složitější. Navíc můžeme podobnost posoudit pouze na základě jednoho incipitu. Autorem skladby zaznamenané v prameni CZ Pkřiž XXXVI B 209 je podle RISM „*signore Santilapi*“,¹²¹ kterého bychom s největší pravděpodobností mohli identifikovat jako skladatele a ředitele divadelní společnosti, původem z Bologne – *Santo Lapise* (ca 1700 – po 1764). Pod jménem *Santilapi* RISM uvádí pouze tento záznam.¹²² Pod jménem *Santo Lapis* nalezneme tamtéž sedm zahraničních pramenů, z nichž pouze jeden zaznamenává duchovní skladbu *Ave regina* (H-P L 1). V dosavadní literatuře však nebyla jeho osoba s duchovní tvorbou spojována,

¹¹⁷ Bacciagaluppi se domnívá, že jde o skladbu od Domenica Sarriho, viz kapitola 2. *Sarriho chrámová tvorba v Čechách – prameny*.

¹¹⁸ *Il fondo musicale dell'archivio di Montecassino*, (ed. Giovanni Insom), Montecassino 2003 (tuto informaci nám zprostředkoval Mgr. M. Niubo, Ph. D.).

¹¹⁹ K této hypotéze se přiklání C. Bacciagaluppi na základě jeho zjištění, že žádná kompozice hudebního archivu z Monte Cassina nepochází z pera autora tohoto jména (tato informace nám byla zprostředkována C. Bacciagaluppim 12. 1. 2011).

¹²⁰ V obsazení chybí oproti dalším konkordancím druhý bas, viz RISM online: *Dixit à IV. Voci II. Violini. Viola Violonzželo solo in Dominus à dextris II. Trombe noc Organo Duplic. Durante*.

¹²¹ Obsazení zpěvních hlasů se shoduje s pramenem CZ Pnm OM Mělník 390, viz RISM online: *Psalmus Dixit Dominus Domino meo à Canto, Alto, Tenore, Basso duplici in Aria de torrente Violonis 2bus Alto Viola Violoncello obl: in Aria Dominus a dextris Organo o Violine Del Sign Santilapi*.

¹²² Jméno *Santolapis* uvádí také katalog benediktinského kláštera Göttweig: Wondratsch, R. D. Henricum. *Katalogus / Operum Musicalium / in / Coro Musicali / Monasterii / O.S.P.B. Gottwicensis / ... / Anno MDCCCXXX* Tom. 1, cit. in: Brook, B. S., Viano, R. J.: *Thematic catalogues in music: an annotated bibliography*, Stuyvesant, NY 1997, s. 161-162.

kromě zmínky J. B. Stockigt. Podle jejích zjištění je Lapis uveden v Zelenkově inventáři v oddílu „*Psalmi Varioru[m] Authorum*“.¹²³

Na tomto místě je třeba zmínit jiné Sarriho *Dixit Dominus* D dur (2) (CZ Pnm 1134). Jedná se sice o jinou skladbu, ale s výše uvedenou křížovnickou hudebninou ji pojí téměř nečitelný, tužkou napsaný přípis na vnitřní straně obalu (f. 2). Zde nalézáme druhý titulní list s identickým obsazením, pod kterým se nachází zmíněný přípis (jméno autora?), tentokrát psáno jako „*Santo Lappis*“.¹²⁴

Tato skutečnost mohla probudit další bádání ohledně Lapiho hudebního působení, které zahrnovalo významné období řízení pražské operní scény ve Šporkově divadle v roce 1738 a následně v divadle v Kotcích asi v letech 1739–1740. Během tohoto krátkého období se ovšem dostal do finančních potíží při přestavbě a úpravách Kotců pro divadelní provoz, které chtěl řešit např. představeními pro pražskou židovskou komunitu.¹²⁵ Není tedy jisté zcela bezpředmětné uvažovat o tom, zda v tomto období navázal kontakty s pražskými hudebníky a mohl tak případně dodávat vlastní i cizí kompozice na místní kůry.

Také v případě skladby *Regina coeli* (CZ Pnm XLVI E 338) bude v budoucnu třeba provést důkladnější revizi autorství, jelikož skladba se stejným incipitem je zaznamenána pod jménem kapitulního regenschoriho *Kryštofa Karla Gayera* (CZ Pkříž XXXV A 205). Ovšem opakuje se zde výše zmíněný případ, kdy záměna (?) autorství vzniká kvůli mnohdy nedůslednému rozlišování rolí autora a interpreta/vlastníka ve stále se proměňujících provozních podmínkách hudebního kůru metropolitní kapituly. V případě Gayerova zájmu o získání neapolské hudby pro katedrální kůr je tato úzká vazba zcela evidentní a záměna autora je velmi lehce proveditelná. K této hudebnině se vrátíme v rámci jiného problému později.

Na závěr této podkapitoly zmiňme krátce ještě jednu otázku. V případě dosud uvedených Sarriho skladeb se jedná patrně o samé originálně zkomponované duchovní kompozice na odpovídající liturgický nebo volně zkomponovaný text. Výjimku tvoří tři případy tzv. kontrafakt.

Jak bylo zjištěno, duchovní árie se signaturou CZ Pak 1422¹²⁶, jíž byl pro liturgické provozování podložen text *Ad Deum suspirando*, je přetextovanou operní árií *Va lusingando Amore* ze Sarriho opery *Didone abbandonata* (premiéra Neapol 1724). Možná právě proto,

¹²³ Stockigt, Janice B.: *Jan Dismas Zelenka, A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford 2000, s. 171.

¹²⁴ Podrobněji k tomuto tématu viz další kapitola.

¹²⁵ Viz Jonášová, M.: heslo Santo Lapis, in: Jakubcová, A. (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007, s. 338–340.

¹²⁶ Nachází se v konvolutu s další anonymní árií.

že se jednalo o úspěšné zhudebnění prvního významného Metastasiova libreta, které vzbudilo větší zájem, dostala se tato Sarriho árie do chrámového repertoáru.¹²⁷ Také v druhém případě se jedná o původně operní árii podloženou duchovním textem. *Aria 15* (CZ Pak 1461) pochází původně z opery *Il Valdemaro* (premiéra Řím 1926).¹²⁸

V posledním případě se jedná o podložení nového německého textu v druhé sopranové árii z offertoria *In hac excaelsa die* (CZ Pnm XV F 176), ovšem původní latinský text byl v zápisu ponechán. Můžeme se tedy domnívat, že tato árie byla později z celku vyňata a provozována samostatně. V tomto případě jde o zpětné podložení textu do již existujícího rukopisu, který svým charakterem opět odpovídá užití v rámci bohoslužby. Původní text *Nos hic gaudemus* byl sice zaměněn za *Zu dir, o Jesu*, ale původní smysl textu zůstal alespoň rámcově zachován.¹²⁹

¹²⁷ Více informací o kontrafaktech na českých kůrech viz: Jonášová, Milada: Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737-1756, in: *Hudební věda*, roč. XXXVIII (2001), č. 3, s. 263-301: Jonášová se soustředí především na díla J. A. Hasseho, C. H. Grauna, G. F. Händela; z italských autorů uvádí kontrafakta z děl L. Vinciho, L. Lea, A. Lottiho, G. B. Pergolesiho a B. Galuppiho; Sarriho uvádí v počátečním výčtu dochovaných kontrafaktů v Sehlingově sbírce (bohužel bez signatury), ovšem v případě árie z opery *Didone abbandonata* zmiňuje pouze Hasseho (s. 269); RISM žádné Sarriho kontrafaktum ze Sehlingovy sbírky neuvádí, naopak CZ Pak 1422 pochází z Görbigovy, později Novákovy sbírky.

¹²⁸ Opět je součástí konvoluty několika árií.; Srov. Štefan, Praha 1985: No. 1519; Jonášová, M.: Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit, in: *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, 2008, s. 199.

¹²⁹ Více viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 126.

3. Sarriho žalmové kompozice v pražských fondech

Z výše uvedeného přehledu vyplývá, že dochované prameny k duchovní tvorbě Domenica Natale Sarriho představují různé hudební formy k různým církevním příležitostem. Ve shodě s naším tématem se budeme dále soustředit na Sarriho žalmové kompozice. V této podkapitole se seznámíme s jednotlivými díly a prameny, které byly vybrány k hlubšímu studiu. Výběr daného materiálu nabízí sledování těchto otázek: provenience a šíření rukopisů, adaptace hudby v novém prostředí, problematika odlišnosti notografického zápisu, či otázky autorství zmíněné již výše.

V pražských sbírkách se dochovalo celkem osm žalmových kompozic připsaných Domenicovi Sarrimu, z nichž pět je napsáno pro sóla, sbor a doprovodné nástroje (čtyři *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*) a tři pro sólový soprán a doprovodné nástroje (*Beatus vir* A dur, *Confitebor* C dur, *Confitebor* D dur).¹³⁰

Nejvíce opisů zaznamenáváme v případě žalmu 109 *Dixit Dominus*.¹³¹ Jedná se o čtyři skladby zaznamenané v osmi rukopisech:

- 1) *Dixit Dominus F dur* CZ Pnm XV F 177,
- 2) *Dixit Dominus F dur* Cz Pnm 1135,
- 3) *Dixit Dominus h moll* CZ Pnm XLVI E 339,
- 4) *Vesperae de Confessore* (*Dixit Dominus h moll*) Pkřiž XXXV C 272,
- 5) *Dixit Dominus D dur* (1) CZ Pnm OM Mělník 390,
- 6) *Dixit Dominus D dur* (1) CZ Pkřiž XXXVI B 209,
- 7) *Dixit Dominus D dur* (1) CZ Pkřiž XXXV E 135,
- 8) *Dixit Dominus D dur* (2) („Dixit solenne“) CZ Pak 1134

Ovšem pouze některé z těchto archiválií jsou přístupné ke studiu. Dále se tedy budeme zabývat hudebninami č. 1, 2, 3, 5, 8.

¹³⁰ Studovat lze pouze ty pražské prameny ke zmíněným kompozicím, které nejsou uloženy u křižovníků, viz TAB.1.

¹³¹ Číslování všech žalmů zmíněných v této práci se drží číslování podle Vulgaty.

3.1 Sarriho *Dixit Dominus F dur*

První a druhý pramen jsou opisy téže skladby *Dixit Dominus F dur*. Nejdříve se budeme zabývat právě jimi. První z nich, CZ Pnm XV F 177, je dokladem přílivu hudebních opisů a přímého kontaktu s Neapolí v první třetině 18. století. Druhá, CZ Pak 1135, je pak jedním z mnoha příkladů o dalším šíření a adaptaci tohoto repertoáru na českém území (v Praze).

Pramen CZ Pnm XV F 177

Dixit Dominus CZ Pnm XV F 177 je kompletně dochovanou skladbou, o jejímž provozování a oblibě svědčí přípis na dobovém titulním listě zhotoveném českou rukou: *Est dignum Autore[m] suō.[rum]*. Pramen pochází s největší pravděpodobností z jezuitského kůru na Malé Straně.¹³² Jeho novodobým majitelem se r. 1901 stal sběratel staré hudby Ondřej Horník, jehož pozůstalost je dnes uložena v ČMH. Horník je autorem nejmladšího titulního listu s nepřesnými údaji o obsazení a daty autora.¹³³

Materiál obsahuje dvě vrstvy: italskou a českou. Součástí italské vrstvy jsou hlasy Canto I, II, Alto, Tenore, Basso, Violino I, II a Organo s titulním listem. Česká vrstva obsahuje pouze hlas Violone¹³⁴ a dobový obal (dochovalo se pouze první folio) s dalším titulním listem.

¹³² Na titulním listě není uvedena původní provenience, ale Horníkova sbírka obsahuje hudebniny z této sbírky jako např. také Sarriho *Offertorium CZ Pnm XV F 176* a *Beatus vir CZ Pnm XV F 175*, kde je původní provenience uvedena na titulním listě (srov. titulní listy hudebnin Příloha č. 2); Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 124; podle Bacciagaluppiho by mohla tuto hypotézu podpořit zkratka *Ihs* na začátku titulního listu (Příloha č. 1: Popis pramenů), dále dává tuto hudebninu do souvislosti s italským rukopisem hlasů hudebniny *Beatus vir* (CZ Pnm XV F 175), na jejímž českém titul. listě stojí přípis: *Chori S: Nicolai Domûs Professae Micro-Pragae 1721*.

¹³³ Uvádí pouze jeden soprán místo dvou; u nepřesných dat autora si klademe otázku, odkud Horník čerpal informace (uvádí „1678-17..“; dnešní údaje o Sarriim uvádí 1679-1744). Podle tehdy dostupné literatury mohl čerpat pouze z italských monografií: např. F. Florimo ve své monografii uvádí shodná data v několika stručných odstavcích věnovaných Sarriho životopisu (viz Florimo, F.: *La scuola musicale di Napoli e suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Vol III, Napoli 1882, s. 28). Jelikož Trola sestavoval lístkový katalog českých sbírek s daty autorů, je možné, že Horník převzal informaci odtud (viz poznámka č. 8).

¹³⁴ Bonta, S., Borgir, T., Planavsky, A.: heslo Violone, in: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove*, vol 26, Oxford, 2001, s. 765, 766: nástroj patřící do skupiny viol, název violone korespondoval v Itálii 17.-18. st. s názvy basová viola nebo violoncello, na sever od Alp kolidoval spíše s označením kontrabas; zápis obsazení na titulních listech Violone neuvádí, což by poukazovalo na to, že k interpretaci stačil part varhan, jak je ostatně obvyklé i při dnešních novodobých znovuuvedeních staré hudby, z něhož mohl hudebník (violonista) hrát,

Identifikaci vrstev, provenience a písářských rukou provedl na základě porovnání s pramenem *Beatus Vir* CZ Pnm XV F 175 v nedávné době C. Bacciagaluppi.¹³⁵ Podle jeho zjištění obsahuje rukopis XV F 177 dvě neapolské¹³⁶ a jednu českou ruku, které odpovídají zmíněným vrstvám.¹³⁷ Na základě toho jej tedy řadí do skupiny pramenů původně neapolské provenience, dnes s uložením v Čechách, v níž nalézáme šest Sarriho skladeb včetně tohoto *Dixit*.¹³⁸

I když datace není uvedena ani na titulním listě, ani na konci některého z hlasů, jak můžeme vidět v některých rukopisech, určuje Bacciagaluppi vznik rukopisu okolo r. 1721, opět na základě porovnání s datovaným rukopisem CZ Pnm XV F 175.¹³⁹ Jeho hypotézy ohledně provenience a datace by mohl podpořit výskyt vodoznaku, který se vyskytuje na všech hlasech (neapolské ruce) kromě hlasu varhan (česká ruka, jiný formát). Ovšem provenienci papírny se nepodařilo určit přesně.

Můžeme konstatovat pouze zjištění, že podobný typ vodoznaku (letící holubice)¹⁴⁰ se nevyskytuje mezi značkami českých papíren.¹⁴¹ Naopak jistou podobnost můžeme najít mezi italskými vodoznaky, kde je znak holubice v několika odlišných podobách zastoupen:

*„The Doves (or Pigeons) are relatively frequent in watermarks, more particularly in those from Venice, for in addition to the Lion of St. Mark there is scarcely any animal more frequently used as a symbol than the famous pigeon of the Piazza di San Marco.“*¹⁴²

Další papírny, které používaly jako svou značku jednu z variant holuba či holubice, se podle Einedera nacházely v Neapoli (r. 1728) a v Trieste (r. 1794). Dataci dalšího

nehledě na to, že další opis by znamenalo větší náklady; v tomto případě kopíruje part violone zcela logicky levou ruku varhan.

¹³⁵ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 124.

¹³⁶ Totožná sigla na konci všech hlasů (kromě Violone, jehož part neobsahuje žádnou siglu kopisty, pouze na konci čteme přípis „*Revisum*“, který potvrzuje, že hudebnina byla kontrolována, ať už za účelem provedení nebo pořízení opisu) by mohla napovídat o jednom kopistovi, ovšem bude se zřejmě jednat spíše o siglu opisovačské dílny. Důležitější jsou odlišnosti v zápisu jednotlivých znaků, v tomto případě nalézáme odlišný zápis viditelný především u basového klíče, viz Příloha č. 1: Popis pramenů: manus C: part varhan, manus D ostatní hlasy (kromě violone); neapolský rukopis srov. *Beatus Vir* CZ Pnm XV F 175.

¹³⁷ Viz Příloha č. 1: Popis pramenů: manus B: part violone a druhý titulní list.

¹³⁸ Přehled těchto pramenů viz výše TAB.1 (část 1.4 Chráněná hudba D. N. Sarriho v Čechách – stav bádání).

¹³⁹ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 104: opět vidí souvislost mezi pramenem CZ Pnm XV F 177 a CZ Pnm XV F 175 (viz předchozí poz. 133).

¹⁴⁰ Viz Příloha č. 1: Popis pramenů.

¹⁴¹ Zuman, F.: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1934.

¹⁴² Eineder, G.: *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks*, Holland 1960: kapitola The watermarks of the Kingdom of Lombardy-Venetia, s. 175, 180: zmiňuje také znak holubice užívaný v Toskánsku.

vodoznaku vyskytujícího se v Itálii, ovšem bez bližšího lokálního zařazení, určuje do r. 1727.¹⁴³ Tato zjištění a Bacciagaluppiho vnější analýza většího okruhu pramenů by tedy mohly potvrzovat, že osm hlasů rukopisu Cz Pnm XV F 177 pochází z Neapole 20. let 18. století.¹⁴⁴

Dochované hlasy odpovídají pěti sborovým/sólovým a čtyřem instrumentálním hlasům. Obsazení uvedené na původním (třetím) titulním listě à 4, e à 5 *Voci con v. v.* je ovšem poněkud matoucí. Odkazuje na čtyři sólové hlasy a pět sborových hlasů, resp. skutečnost, že sólové árie mají pouze hlasy C I, C II, A, B, což je poměrně neobvyklé. Avšak přesto, že tenor nemá samostatné sólové „číslo“, nacházíme pasáže se sólovými vstupy tenoru v ostatních tutti částech. Údaj o jednom sopránů na Horníkově listě je zřejmě pouze chybným záznamem. Hudebnina obsahuje skutečně první a druhý soprán, jak je uvedeno na původním titulním listě.¹⁴⁵

Pramen CZ Pak 1135

Druhý pramen, *Dixit Dominus* F dur CZ Pak 1135 (na titulním listu čteme název *Dixit solenne*, který odkazuje k provedení při slavnostní příležitosti), je naopak nekompletní archiválií. Tento rukopis byl součástí rozsáhlé sbírky J. A. Sehlinga (1710–1756), jak dokazuje přípis v pravém dolním rohu titulního listu: „*Ex rebus Josephi Antonii Sehling.*“¹⁴⁶ O J. A. Sehlingovi jsme se již několikrát zmínili v předešlé kapitole.¹⁴⁷ Sehlingem opatřené hudebniny byly spolu s dalšími nalezeny ve skříni na Wohlmutově kruchtě na počátku 20. století.¹⁴⁸ Podlaha je při katalogizaci hudebnin metropolitní kapituly v letech 1924–1925 zařadil do tohoto fondu stejně jako zmíněný rukopis, kde jsou uloženy také dnes. Vzhledem k Sehlingovým životním datům můžeme s jistotou říci, že se jedná

¹⁴³ Eineder, Holland 1960, s. LIV: Supplementary watermarks: č. 1769 (r. 1727) provincie není uvedena; č. 1770 (r. 1728) Neapol; č. 1771 (r. 1794) Trieste (viz Příloha č. 1).

¹⁴⁴ Dále srov. datovaný rukopis *Kyrie & Gloria* A dur CZ Pak 1138a (1714), který obsahuje stejný vodoznak jako rukopis CZ Pnm XV F 177.

¹⁴⁵ O rozdílu staré a novodobé praxe rozdělení rolí sólisty a sborového zpěváka viz: Talbot, Michael: *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, Firenze 1995, s. 497, 498; I když byla rozšířena praxe sólisty jako jednoho z členů hlasové skupiny, který v sólové části vystoupil ze skupiny a poté se do ní opět zařadil, byl podle Talbota běžný také druhý způsob, kdy sólista je placený profesionál, nepříslušící ke sboru, který je tvořen neplacenými amatéry. Tento způsob využití neplacených sil byl zřejmě běžný také na svatovítském kůru (viz Podlaha, 1926, s. X: Také K. K. Gayer, který se zasloužil jako kapelník metropolitní kapituly o dovoz italských hudebníků, zde účinkoval nejprve 13 let bezplatně, než byl přijat do počtu placených hudebníků. K čemuž mu mimochodem velmi pomohlo, že tyto hudebniny vlastnil a kůru je nabídl.)

¹⁴⁶ Viz Štefan, Praha 1983, s. 119; Podlaha, 1926, s. IV: ukázka Sehlingova ex libris; Podlaha uvádí, že Sehlingova sbírka čítala 591 položek, tedy největší počet hudebnin v porovnání s ostatními dochovanými soukromými sbírkami dalších hudebníků od sv. Víta;

¹⁴⁷ Podlaha, 1926, s. xxii, xxiii, XVI.

¹⁴⁸ Podlaha, Praha 1926, s. iii.

o pozdější opis téže skladby. Zatímco rukopis CZ Pnm XV F 177 vznikl ca 1721, jak jsme uvedli výše, Sehlingův opis mohl vzhledem k jeho věku vzniknout snad nejdříve krátce před r. 1730. Spíše však až později v době jeho působení u sv. Víta, tedy ca 1737–1756.

Tento pramen je tedy české provenience. Znakem českých pramenů je mimo jiné jejich obdélníkový formát (na výšku) a titulní list psaný na samostatném foliu, jež slouží zároveň jako obal hudebniny. Italské prameny této doby mívají menší čtvercový formát, kde titulní list tvoří zároveň první folio některého z hlasů.¹⁴⁹

Rukopis byl pořízen jedním kopistou, tedy Sehlingem (manus E).¹⁵⁰ Vzhledem k dnes známé Sehlingově době působnosti na kůru sv. Víta jej můžeme datovat do období let ca 1737–1756. V tomto případě přesnější dataci nepomůže identifikace vodoznaku (kruhový štít s křížem, na němž jsou posazeny atributy církevní moci – mitra a berla).¹⁵¹ Podle Zumana nalezneme tento typ vodoznaku až na konci 18. století (papírna v Horažďovicích a Ronšperku).¹⁵²

Srovnání obou pramenů

V případě těchto dvou rukopisů si můžeme nejlépe povšimnout tří aspektů: rozdílného obsazení té samé skladby a konkrétních příkladů v odlišnostech samotného notového zápisu, které vyplývají ze vzniku v jiné provenienci a období. Zároveň je zajímavé sledovat odlišnosti v italském a českém zápisu.

Obsazení skladby a označení hlasů pramene 1) nevybočují z dobové praxe obsazování jednosborových kompozic neapolských autorů 1. poloviny 18. století.¹⁵³ Naopak na titulním listě pramene 2) si povšimneme označení *Soprani* místo v českých zemích obvyklejšího *Canti* (samotný hlas prvního sopránu je však nadepsán *Canto Primo*, přesto není pochyb, že titulní list psal také Sehling). Na druhou stranu označení hlasů generálbasu jako *Fondamento* je v literatuře hodnoceno jako na svou dobu zastaralé.¹⁵⁴ V tomto případě jde však s největší pravděpodobností o mylný závěr. Jak můžeme ověřit v databázi RISM, toto označení bylo typické právě pro střední Evropu, kde se používalo po celé 18. století.

¹⁴⁹ Srov. *Dixit Dominus* CZ Pnm XV F 177, *Beatus vir* CZ Pnm XV F 175; Bacciagaluppi 2010, s. 124.

¹⁵⁰ Štefan, Praha 1983, s. 125: ukázka Sehlingova rukopisu (*Duetto*, CZ Pak 1219).

¹⁵¹ Viz Příloha č. 1: Popis pramenů.

¹⁵² F. Zuman: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1934, s. 10 (TAB XII 2a), s. 26 (TAB XLIV 2a) viz Příloha č. 1.

¹⁵³ Viz Příloha č. 1: Popis pramenů – přepisy titulních listů; viz další kapitola: porovnání s dalšími autory (Scarlati, Leo).

¹⁵⁴ Talbot, 1995, s. 207: označení instrumentálního basového hlasu *fondamento* v prameni CZ Pkřiž XXXV E 42 z r. 1738 (A. Vivaldi: *Dixit Dominus*, RV 595) komentuje Talbot jako zajímavý přežitek dřívějšího názvosloví pro *basso continuo*.

Zároveň zaznamenáme, že tento rukopis byl pro účely provozování na svatovítském kůru doplněn o nové party: jedná se o dva *tromboni concertati* a jednu *trombu solu*. Ani jeden z partů se bohužel nezachoval, ovšem alespoň tento doklad poukazuje na přizpůsobování kompozic v různých prostředích. Ojedinělý přípis v partu varhan „à 2 Tromboni“ na začátku páté části (*Dominus a dextris tuis*) lze potom interpretovat jako důkaz, že tyto hlasy byly skutečně vypracovány, avšak časem došlo k jejich ztrátě či zničení.

V tomto případě můžeme usuzovat, že skladba byla provedena při slavnostní příležitosti, jejíž lesk podpořil obvykle právě zvuk žesťových nástrojů. Podle dokladů o obohacování skladeb žesťovými nástroji i v případě jiných skladeb z metropolitní kapituly můžeme usuzovat, že tato praxe nebyla na místním kůru neobvyklá, a možná dokonce, že skladby neapolských autorů byly právě pro tyto účely vybírány cíleně.¹⁵⁵

Pokud bychom porovnali zápis notace obou pramenů, povšimneme si odlišností, které by mohly poukazovat na mladší dataci druhého z nich. Jedná se především o dodržování zápisu taktových čar, číslovaného generálbasu a předznamenání. V prvním rukopisu píše kopista taktové čáry v místech delších melismat, nebo alla breve metra jen po dvou taktech,¹⁵⁶ zatímco v partech tří dochovaných hlasů druhého pramene (Canto I, Violone e Violoncello, Organo)¹⁵⁷ vidíme dodržování psaní taktových čar po každém taktu. Zápis číslovaného basu v partu varhan se oproti neapolské ruce v prameni 1) liší v několika směrech: zmenšený interval je vyznačen posuvkou za číslovkou (CZ Pnm XV F 177 před číslovkou), zvětšený interval je vyznačen škrtnutou číslovkou (CZ Pnm XV F 177 křížek před číslovkou). Celkově se zápis číslovaného basu liší v mnoha detailech. Nebyl tedy mechanicky opsán. Je ale samozřejmě možné, že Sehling čerpal ještě z jiného opisu, který dnes neznáme.

Při porovnání zápisu předznamenání lze naopak shledat, že se Sehling držel zapisování posuvek přímo k notám a stejně jako v rukopisu CZ Pnm XV F 177 má předznamenání v moderním smyslu pouze 7. část *De torrente*.

¹⁵⁵ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 127: podobný případ vidíme v Sehlingově opisu Mše D dur F. Manciniho CZ Pak 870 – jedná o kratší nedělní mši, kde podle Bacciagaluppiho není možné počítat s obsazením trubek, tyto hlasy byly tedy Sehlingem dodány; další případ vidíme u pramene CZ Pak 840: L. Leo: *Dixit Dominus* nebo CZ Pak 1134 D. Sarri: *Dixit solenne* (viz dále); podle Bacciagaluppiho jsou tyto úpravy důkazem toho, že hudba neapolských skladatelů byla identifikována se slavnostními bohoslužbami a příležitostmi, jejichž lesk byl podpořen přidáním žesťů; Srov. Sehnal, Praha 1989, s. 167, 168: zavedení trompet a tympánů v kostele jako znak pronikání světských prvků do chrámové hudby (na habsburském dvoře již před r. 1620, po r. 1700 již zcela běžně), tyto nástroje byly považovány za výsadní nástroje nejvyšších společenských vrstev, v daných společenských souvislostech symbolizovaly ideu absolutní moci.

¹⁵⁶ CZ Pnm XV F 177: viz část 4, 6, 8.

¹⁵⁷ Zde vidíme označení partu pro violone a violoncello, označení violone zde tedy odpovídá kontrbasu (viz pozn. č. 135).

Z celkového pohledu lze pak vyčíst, že pokud bychom porovnali zápis české ruky partu Violone (vloženého do neapolského pramene) se Sehlingovým zápisem, shledali bychom velkou podobnost u čtvrtových pomlk (v neapolském zápisu vedené odlišně), zatímco při porovnání basového klíče vidíme, že každý z kopistů měl svůj způsob zápisu. Na některých znacích notace tedy snad můžeme identifikovat alespoň částečně kodifikovaný notopis v rámci jedné provenience.¹⁵⁸

3.2 *Další Sarriho Dixit Dominus*

Pod jménem Domenica Sarriho jsou v pražských archivech uchovávána další tři zhudebnění žalmu 109: *Dixit Dominus* D dur (2) (CZ Pak 1134), které v textu označujeme také jako „Dixit solenne“ k odlišení od dalšího *Dixit* v tónině D dur (1), jež pochází z Mělníka (CZ Pnm – OM Mělník 390), a konečně *Dixit Dominus* h moll (CZ Pnm XLVI E 339). K prvním dvěma však musíme přistupovat kritičtěji, jelikož u obou nacházíme indicie poukazující na možnost zcela jiného autorství, jak už bylo zmíněno v předešlé kapitole. Třetí z nich (XLVI E 339) byla nalezena prozatím pouze pod Sarriho jménem, patří však do skupiny dvousborových kompozic. Budeme se jí proto zabývat primárně z hlediska provenience a perspektivy šíření Sarriho díla a jen částečně z pohledu stylově-analytického.¹⁵⁹

Pramen CZ Pak 1134

Otázka autorství *Dixit solenne* z metropolitní kapituly je poměrně složitá. V Podlahově a Štefanově katalogu, stejně tak v databázi RISM je označeno bez výjimky a bez dalšího odkazu jako Sarriho skladba. Pouze Štefan zmiňuje existenci druhého titulního listu na rubu obalu.¹⁶⁰ Naopak SHK uvádí informaci o nejistém autorství. Tuto zmínku pak ozřejmuje poznámka na hlavní lokační kartě SHK: „Na 3. straně obálky původně titul. 1. kde autor

¹⁵⁸ Srov. neapolské rukopisy Sarri: *Dixit Dominus* F dur CZ Pnm XV F 177, *Beatus vir* A dur CZ Pnm XV F 175, *Kyrie & Gloria* Cz Pak 1138a, Leo: *Dixit Dominus* CZ Pak 840; Srov. české rukopisy *Dixit Dominus* F dur CZ Pak 1135, *Dixit Dominus* D dur (2) CZ Pak 1134, *Laudate pueri* CZ Pak 1137.

¹⁵⁹ Více k problematice dvousborové techniky v italských skladbách 1. pol. 18. století viz Romagnoli, A.: „*Concinant laetantes chori*“: Die Doppelchorigkeit in der neapolitanischen Kirchenmusik des frühen Settecento, in: *Slovenská hudba* 22 (1996), s. 487-556; Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 40-44.

¹⁶⁰ Podlaha, Praha 1926, s. 49; Štefan, Praha 1985, s. 167.

označen jako (*ignoto*).“¹⁶¹ Zmíněný přípis se skutečně nachází na rubu zmíněného druhého titulního listu, konkrétně na původním hřbetu obálky.

Jak jsme již uvedli v předešlé kapitole, zásadním faktem pro pochybnosti o autorství je přítomnost velmi nečitelného přípisu tužkou na druhém z titulních listů, jenž byl po delším zkoumání dešifrován jako jméno skladatele Santo Lappise.¹⁶² Otázka autorství této skladby je prozatím velmi sporná, ovšem protože se v dalších kapitolách budeme zabývat hlubší analýzou Sarriho stylu v rámci vybraných autentických žalmových kompozic, budeme se snažit alespoň rozpoznat a upozornit na znaky, jež by mohly přinést určitý vhled do problematiky autorského rukopisu. Zda podobné přípisy nebo snad další duchovní tvorba Lapiho autorství potvrdí, bude spíše dílem náhody. Tyto indicie by ovšem alespoň mohly upozornit na studium dalších pramenů, ke kterým bude třeba přistupovat se zvýšenou pozorností.

Co se týče fyzického popisu, pramen CZ Pak 1134 obsahuje obálku a 13 partů, na nichž se podílelo celkem 5 opisovačů. Rozpoznáme ruku J. F. Nováka (*manus F*), kapelníka kůru v letech 1737–1758, do jehož sbírky rukopis patřil. Novák je snad také kopistou hlasů²Vno I, Vno II, Tr, ¹Org, které se nejvíce blíží ukázce notopisu ve Štefanově katalogu.¹⁶³

Dále nalezneme v rámci rukopisu další čtyři písářské ruce. Hlasy C I, C II snad opsal Novákův zástupce J. A. Sehling (*manus E*), který je s největší pravděpodobností také autorem titulního listu na vnitřní straně obalu.¹⁶⁴ Jeho stylu sice neodpovídá zápis C klíče, čtvrt'ové pomlky ani výrazně ozdobně zaoblený dřík písmena malého „d“, ovšem ostatní zápis podloženého textu se způsobu jeho zápisu velmi podobá. Naopak písáře podepisujícího se monogramem A. H. na konci hlasů A, T, B, ²Tr můžeme identifikovat jako choralistu Antonína Hantschla, jenž na Hradě působil od r. 1731.¹⁶⁵ Jeho zápis je navíc velmi výrazný

¹⁶¹ Viz hlavní lokační karty SHK k jednotlivým fondům. Karty jsou uloženy v Hudebním oddělení Národní knihovny.

¹⁶² Viz kapitola 2. *Sarriho chrámová hudba v Čechách – prameny*; viz Jonášová, M.: heslo Santo Lapis, in: Jakubcová, A. (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007, s. 338–340.

¹⁶³ Štefan, Praha 1983, s. 122.

¹⁶⁴ Srov. druhý titulní list rukopisu CZ Pak 1134.

¹⁶⁵ Viz Dlabacz I., Praha 1815, s. 561: iniciály by mohly odpovídat jménu druhého tenoristy metropolitního chrámu Johanna Josepha Antonína Hantschla (Hantschella) (1705–1780), který se stal r. 1731 choralistou po zemřelém Františku Pátkovi; Podlaha, 1926, s. 77: o skutečnosti, že by mohl být činný také jako kopista by mohl nasvědčovat fakt, že jej nacházíme jako jednoho z autorů dvou exemplářů: *Cantus choralis cum regiis contubernialibus Herulis* (sign. 1682), *Directio organistae pro cantu choralis cum regiis contubernibus Herulis* (sign. 1683); Štefan, Praha 1985: uvádí pouze sign. 1682; s. 493: podle informací rejstříku kopistů uvádí iniciály A. H. u rukopisů Num. 401 (D. Gabrielli: *Laudate pueri*; prov. A. Görbig), 544 (J. D. Heinichen: *Confitebor*; prov. A. Görbig), 1187 (Sarri: *Dixit solenne*; prov. J. F. Novák), 1280 (J. A. Sehling: *Lytanie*), 1620 (Anonym: *Mottetum /Offertorium/ de quocunque sancto*; prov. A. Görbig).

v mnoha detailech i celkovém zápise.¹⁶⁶ Poslední dva kopisti (manus G, H) zůstávají dosud v anonymitě.

Stejně jako pramen Dixit Dominus F dur (Cz Pak 1135) i tento rukopis obsahuje hlas *tromba concertata*. Pravděpodobně byl opět dodán až pro produkci u sv. Víta. Dochovaly se dokonce dva totožné party, ovšem každý od jiného písaře a každý v jiné transpozici. Potvrzují tak běžnou praxi na zdejších kůru – obohacování skladeb o žesťové nástroje.

Stejně tak máme dochovány dva opisy odlišných kopistů pro první housle a dokonce tři exempláře hlasu varhan od tří kopistů, kdy se v zápise shodují ²Org a ³Org. Part ¹Org se mírně liší v zápise číslovaného basu. ¹Org opsal kopista, kterého jsme označili jako *manus F* (snad Novák), stejně jako ostatní hlasy ²Vno I, Vno II, Tr. Autory dalších dvou kopií hlasu varhan jsou dva anonymní kopisti (*manus G, H*). Part mohli opsat při některém z pozdějších provedení (po Novákově smrti) a nahradili tak ztrátu nebo poškozený materiál, anebo naopak, oba shodné party byly převzaty z dřívějšího opisu (např. předlohy, z níž bylo opisováno), který neznáme a tvořily by tak starší vrstvu rukopisu. Každopádně kopie prvních houslí, trubky a varhan dosvědčují častější provozování tohoto Dixit a naznačují, že mohly existovat další opisy této skladby, jež prozatím neznáme.

Tuto otázku prozatím neozřejmí ani velmi nezřetelný vodoznak, který obsahuje pouze druhá kopie partu varhan (*manus H*), neboť podle dosavadní literatury nebyl identifikován.¹⁶⁷ Jelikož jej však v lépe viditelné podobě nacházíme i na papíře dalšího Sehlingova opisu pramene CZ Pak 224 (ovšem notografická podoba zápisu hlasu z rukopisu CZ Pak 1134 neodpovídá Sehlingovu rukopisu!), nebude jeho výskyt ojedinělý. Větší část rukopisu bychom tedy prozatím mohli datovat do let ca 1737 (Novák nastoupil toho roku jako kapelník, i když svou sbírku mohl budovat již dříve) – ca 1756/58 (1756 zemřel Sehling, 1758 odešel Novák z postu kapelníka).

Jak vidíme, prozatím všechna fakta poukazují na opis kompletně české provenience. Rukopis má navíc obdélníkový formát (na výšku), typický pro zdejší hudebniny.

¹⁶⁶ Nižší, kulatější a do šíře roztaženější písmo napovídá, že byl zřejmě levák, viz zrcadlově zapsaný houslový klíč.

¹⁶⁷ Zuman, Praha 1934; Eineder, Holland 1960.

Pramen CZ Pnm – OM Mělník 390

Skladba *Dixit Dominus* D dur (1) se v Praze nachází ve třech exemplářích, ale v současné době je možno pracovat pouze s jedním z nich. Jedná se o rukopis, který vznikl v Mělníce, dnes je však deponován v Praze v ČMH.

Jak jsme již zmínili dříve, z hlediska otázky autorství nabízí v rámci dochovaných žalmových skladeb právě tato asi nejzajímavější mozaiku skladatelských osobností 1. poloviny 18. století.¹⁶⁸ Mělnický pramen tedy nebudeme uvádět jako Sarriho skladbu, jelikož pro potvrzení autorství neexistuje dostatečné množství dokladů. Zmíníme zde však specifika tohoto rukopisu a možné dohledatelné informace o jeho pisateli. Dále pak bude sloužit jako jeden z doplňujících pramenů pro stylovou a formální analýzu.

Devět dochovaných hlasů mělnického pramene (C I, A, T, B I, B II, Vno II, Vlc solo, Tromba I, II; podle titulního listu chybí Vno I, Vla, Clar I, II, Fondamento) opsal mělnický regenschori Antonín Douša, což potvrzují dva přípisy: na titulním listě „*Ex Rebus Ant:[onius] Ign:[acius] Joan:[nnes] Nepom:[uk] Daussa.*“ a především šifrovaný hudební akrostich na konci tenorového hlasu „*Descript Antonius Ignatius Daussa chori Regens ibidem.*“¹⁶⁹ Dataci rukopisu můžeme v tomto případě určit díky přípisu na konci partu Vno II: „*Die 9 Aprilis 1740*“.

O tomto kopistovi máme prozatím pouze strohou informaci díky badatelské činnosti E. Trolde, jenž uvádí, že Douša byl regenschorim na Mělníce okolo r. 1747.¹⁷⁰ Díky přípisům v rukopisu můžeme toto období poněkud rozšířit nejméně od r. 1740 – ca 1747.

Pouze na okraj zmíníme poněkud nečekané obsazení dvou basových hlasů, které zatím nebylo zaznamenáno ani u Sarriho, ani u dalších významných dobových autorů. Více se touto otázkou budeme zabývat v další kapitole.

Pramen CZ Pnm XLVI E 339

Třetí Sarriho *Dixit* je v Praze dochováno ve dvou exemplářích (viz TAB.1). Přístupný je pouze pramen pocházející ze sbírky premonstrátského kláštera na Strahově, která je dnes deponována v ČMH. Jelikož se jedná o dvousborovou kompozici, pro hudební analýzy nám

¹⁶⁸ První konkordance uložená u křižovníků (CZ Pkřiž XXXVI B 209) odkazuje opět ke skladateli a impresářiovi Santo Lappisovi. Druhá (CZ Pkřiž XXXV E 135) odkazuje na dalšího neapolského skladatele, Francesca Duranteho.

¹⁶⁹ Viz Příloha. 1; můžeme se podle umístění přípisu snad dohadovat, že Douša byl tenorista?

¹⁷⁰ Trolde: Kostelní archiv Mělnický, in: *Hudební revue* IX., Praha 1916, s. 180.

poslouží spíše okrajově. Tento pramen je však pro nás zajímavý i z jiného hlediska. Po porovnání rukopisu bylo zjištěno, že tvoří „pár“ se Sarriho *Regina caeli*, rovněž ze strahovské sbírky (CZ XLVI E 338). Dále byly díky upozornění C. Bacciagaluppiho a údajům v databázi RISM identifikovány další tři rukopisy s uložením v Praze, které se shodují s oběma archiváliemi v několika parametrech:

Messa a nove Voci con Violini, Tromba et obue (CZ Pkřiž XXXV E 30), N. 1¹⁷¹

Dixit Dominus a nove Voci con Violini, Tromba et Obue (CZ Pnm XLVI E 339), N. 2,

Magnificat à due chori con istromenti (CZ Pkřiž XXXV E 31), N. 3,

Regina caeli à cinque Voci con Istromenti (CZ Pnm XLVI E 338), N. 4,¹⁷²

Pulsate à cinque Voci con li ripieni à nove con Violini, Tromba et Obue (Pkřiž XXXVI B 278), N. 5¹⁷³

Jedná se o shody v následujících údajích (pokud se některý z pramenů s uvedenými údaji neshoduje, je uveden v závorce):

datece:	1719 (kromě <i>Messa</i> 1729, původně 1719) ¹⁷⁴
rozměry:	25x39 cm (kromě <i>Pulsate</i> 25x38,2 cm)
zápis:	partitura (všechny prameny)
kopista (manus J):	pouze <i>Dixit Dominus, Regina coeli</i> ¹⁷⁵
vodoznak:	pouze <i>Dixit Dominus, Regina caeli</i> ¹⁷⁶
obsazení:	9 zpěvních hlasů (kromě: <i>Regina caeli</i> uvádí pouze 5 hlasů), Violini, Tromba et Obue (kromě: <i>Regina caeli</i> a <i>Magnificat</i> : doprovodné nástroje jsou shrnuty pod označení <i>istromenti</i>)

¹⁷¹ N. 1-5 jsou staré signatury.

¹⁷² V případě *Regina Coeli* (CZ Pnm XLVI E 338) bude v budoucnu třeba provést důkladnější revizi autorství, jelikož tatáž skladba se stejným incipitem je zaznamenána pod jménem kapitulního regenschoriho K. K. Gayera (CZ Pkřiž XXXV A 205).

¹⁷³ Podle RISM online se snad jedná o autograf.

¹⁷⁴ Viz RISM online.

¹⁷⁵ Ostatní skladby z křižovnického archivu nemohly být prozatím porovnány.

¹⁷⁶ Skákající jelen v kruhu; viz Příloha č. 1; Ostatní skladby z křižovnického archivu nemohly být prozatím porovnány.

Pokud bychom sledovali posloupnost starých signaturových čísel (viz výše), máme zde další pojitko, které by snad mohlo naznačit, že tyto rukopisy mohly být zakoupeny společně, nebo snad, vzhledem k jejich příslušnosti k nešporám, mohly být provozovány jako jeden celek (tedy kromě mše, která do nešpor nepatří).¹⁷⁷ K jaké příležitosti mohly tyto nešpory být uvedeny, by mohl napovědět text moteta *Pulsate*.¹⁷⁸ Recitativ k basové árii promlouvá o svátku těla Páně – Eucharistii, který připadá na Zelený čtvrtek velikonočního týdne. Také mariánská antifona *Regina caeli* by pak odkazovala na provedení během velikonočního období.¹⁷⁹

Otázka, do jaké míry tyto hudebniny spolu skutečně souvisí a zda-li k nim nepatří ještě další prameny, musí být ponechána dalšímu bádání, a to až do té doby, než bude sbírka pražských křižovníků badatelsky zcela přístupná. Pro studium samotné hudby se nám však naštěstí dochovala mše a moteto v opisech. Osecký opis mše z roku 1748 je dnes uložen v berlínské Staatsbibliothek pod signaturou D B 19450/1. Moteto *Pulsate* je duplicitně uloženo v Archivu Pražského hradu pod signaturou CZ Pak 1145.

¹⁷⁷ Pokud bychom porovnali kanonizovanou podobu nešpor pro svátky světic a Panny Marie a dochované kompozice, shledáme, že jejich výběr není kompletní. Pro mariánské nešpory byly tradičně vybírány žalmy 109 Dixit Dominus, 112 Laudate pueri, 121 Laetatus sum, 126 Nisi Dominus, 147 Lauda Jerusalem (Vesperale romanum, Typis societas S. Joannis evang., Tornaci 1924, s. [78]; srovnej také viz RISM online; také např. výběr žalmů pro kritickou edici Alessandro Scarlatti: *Vespro della Beata Vergine für fünf Singstimmen und Basso continuo*, Jacobi, Jörg (Hrsg.), Edition baroque, Bremen, 2004). Pro nedělní nešpory byl daný výběr žalmů následující: žalmy 109 Dixit Dominus, 110 Confitebor tibi, 111 Beatus vir, 113 In exitu Israel (Vesperale romanum, Typis societas S. Joannis evang., Tornaci 1924, s. 2). V obou kanonizovaných celcích je zastoupen žalm *Dixit Dominus* 109. Jelikož moteto *Pulsate* N. 5 je zhudebněno na volně komponovaný, nekanonizovaný text, mohlo by zastupovat hymnus, po němž má teprve následovat N. 3 Magnificat, jako kulminační bod nešpor a závěrečná mariánská antifona, v tomto případě *Regina caeli* N. 4, řadící se na závěr ve velikonočním období. Ale opačné pořadí tří posledních částí by spíše mohlo souviset s tím, že pořadí signatur nesouvisí se skutečnou posloupností jednotlivých částí při provozu, nýbrž byly v tomto pořadí pouze zapsány do příslušné sbírky.

¹⁷⁸ Text moteta zní: Tutti: „*Pulsate Tympana sonate buccinas consolamini mortales, plausus undique vitales sint coeli gaudia sint mundo jubila. Gaudete populi laudes concinite.*“ / Rec.: „**Eucharisticon Deo, Immortali** sonate festivo sono grates in tonate.“ / Aria B solo: „*Sonans fama cum Tuba sonora mille tibi donabit honores. Te laudando non erunt in mora mundi et coeli laetantes amores.*“ (srov. dostupný opis téže skladby CZ Pak 1145).

¹⁷⁹ Viz *Vesperale romanum*, Typis societas S. Joannis evang., Tornaci 1924.

3.3 Další prameny Sarriho žalmových kompozic v Praze

Jak jsme poukázali na začátku této kapitoly, v pražských sbírkách se nám dochovaly také dvě Sarriho kompozice na text žalmů 110 – *Beatus vir* – a 111 – *Laudate pueri*.

Pramen CZ Pnm XV F 175

Opis *Beatus vir*, datovaný 1721, pochází původně stejně jako *Dixit* F dur (CZ Pnm XV F 177) z jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé Straně. Následně byl také pojat do sbírky O. Horníka, jež přešla do ČMH. Zároveň má s tímto pramenem společný také čtvercový formát hlasů, typický znak neapolských/italských hudebnin. Jak konstatuje Bacciagaluppi, jedná se o pramen, který se do Čech dostal zřejmě mimo soubor hudebnin objednaných K. K. Gayerem.¹⁸⁰

Rukopis obsahuje pět hlasů (C I, Vno I, II, Ob, Org), které odpovídají obsazení uvedenému na dobovém titulním listě psaném českou rukou: „*BEATUS VIR à 4 Voc:[i] Canto. Violino. Hautb[ois]. Con Organo*”.

Zpěvní hlas, part druhých houslí a varhan mají na svém začátku označení skladby a autora ve zkráceném tvaru: „*Beatus Vir à voce sola con v.v.*“. Horník určil obsazení *Pro smíš. hlasy unisono, 1. a 2. housle, oboe a varhany*.¹⁸¹ Po porovnání textu v jediném zpěvním hlasu můžeme říci, že obsahuje kompletní text žalmu. Není tedy pravděpodobné, že by se některé zpěvní hlasy nedochovaly, jak by nasvědčoval Horníkův titulní list. Některé části však alespoň podle bohatší melodiky a rytmiky naznačují, že by mohly být zpívány sólo. Ovšem jediný přípis, který určuje několik taktů *solo* a *tutti*, je na konci partu Vno I. Čtyři hlasy na původním listě mohou tedy zcela prozaicky odkazovat ke čtyřem hlasům vyjmenovaným na titulním listě (viz výše).

Bacciagaluppi si je jistý, že hlas Organa pochází od neapolského písaře, protože jako obvykle na něm nacházíme titul, ale ne jako v případě *Dixit* (CZ Pnm XV F 177) na celé titulní straně, nýbrž nad osnovami. Také určil tři písaře: jeden napsal Canto (manus K), druhý varhany (manus L, více systémů na stránku, než ostatní hlasy) a třetí vše ostatní

¹⁸⁰ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 124.

¹⁸¹ Původně začal psát soprán: čteme původní písmena *sop*, přepsaná následně na *smíš*.

(manus C (D)).¹⁸² S tímto rozložením písarských rukou lze souhlasit. Obzvláště markantní je zápis pomlky, který je velmi odlišný od notopisu českých kopistů.

Dále nachází Bacciagaluppi shodu v zápise písarů Sarriho moteta *O mortales* (B MEaa, Sint-Romborouts. Muz. 18082) a některých hlasů žalmu *Beatus vir*. Neuvádí však, které části rukopisu. Jelikož se však vyjadřuje o kopistovi *hlasů* (odpovídá souboru hlasů prvních a druhých houslí a hoboje opsané stejnou rukou),¹⁸³ myslí snad písáře, kterého jsme označili jako manus M.¹⁸⁴

Vodoznaky nalezneme v tomto prameni celkem tři: neidentifikované písmeno či kulatý erb s korunou se nachází na českém obalu, další, opět neurčený vodoznak pak obsahuje hlas Canto (holubice nesoucí snítku v kruhu) a třetí na partech houslí (*fleur-de-lys* v dvojitém kruhu). Z dostupné literatury informuje pouze opět C. Bacciagaluppi o třetím z vodoznaků. Na papíře hudebnin ze sbírky saského prince Friedricha Christiana, dnes uložené v Drážďanech, identifikoval lilii v jednoduchém kruhu. Při jejím určení se opírá o studii K. Watanabe a H. J. Marx, kteří se domnívají, že lilie v jednoduchém kruhu odpovídá neapolské provenienci, naopak lilie v dvojitém kruhu pak provenienci římské.¹⁸⁵ Tato domněnka by v případě opisu skladby *Beatus vir* nebyla zcela nemístná, protože vzájemné ovlivňování neapolské a římské hudební scény bylo velmi běžnou záležitostí.¹⁸⁶

Pramen CZ Pak 1137

Poslední dostupný pramen Sarriho žalmové tvorby uchovaný v Praze je rukopis CZ Pak 1137 zaznamenávající žalm 112 *Laudate pueri*. Tento nedatovaný opis obsahuje kompletní hlasy (C I, A, T, B, Vno I, Vno II, Vla conc, Fg o Vlc, Org) a podobně jako pramen CZ Pak 1134 i obal, na němž nalezneme dva tituly: jeden na prvním foliu obalu, druhý na rubu druhého folia obalu.¹⁸⁷ I v tomto případě je pisatelem prvního listu J. F. Novák.¹⁸⁸

¹⁸² Manus E srov. s manus C, D pramen CZ Pnm XV F 177.

¹⁸³ Viz Příloha č. 1: *Beatus vir* XV F 175: manus M opsal hlasy Vno I, Vno II, Ob (ostatní kopisti manus K, L napsali oba po jenom hlasu tohoto rukopisu).

¹⁸⁴ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 145: „Der Kopist der Motette *O mortales* von Domenico Sarri (B-MEaa, Sint-Romborouts. Muz. 18082) hat auch *einige Stimmen* des *Beatus vir* des gleichen Komponisten in Prag abgeschrieben (CZ Pnm XV F 175).“; další prameny kde nachází stejnou ruku: Mancini: *Fulget phaeus* (CZ Pak 874, partitura).

¹⁸⁵ Watanabe, Keiichiro, Marx, Hans Joachim: Händels italienische Kopisten, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 3, 1987, s. 195-234; Obrázek viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 169: *fleur-de-lys* v dvojitém kruhu, navíc s písmenem V nad kruhem. Bohužel, nezmiňuje se o kvalitě a druhu papíru samotného.

¹⁸⁶ Viz Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 169.

¹⁸⁷ Na rozdíl od druhého titulního listu rukopisu CZ Pak 1124, kde je udání autora velmi diskutabilní, jak jsme uvedli výše, v případě těchto dvou titulních listů se autorství jasně shoduje na D. Sarri. Shodný je také rozpis obsazení (Görrig rozepisuje do B. C. k varhanám ještě violoncello).

Pisatele známe i v případě druhého titulu. Podle sigla *sumpt[ibus] G:* jej můžeme identifikovat jako Antonína Görbiga, ředitele svatovítského kůru v letech 1734–1737 po K. K. Gayerovi.¹⁸⁹ Görbigovým nástupcem byl právě J. F. Novák v období 1737–1758, který s postem kapelníka převzal také Görbigovu hudební pozůstalost.

Pokud bychom porovnali písarské ruce tohoto rukopisu se zápisem dalších Sarriho žalmových kompozic z metropolitní kapituly, nalezneme shodu u písáře hlasů T, B, Fg o Vlc, Org a písáře rukopisu CZ Pak 1134 (manus F), který by snad mohl být identifikován jako J. F. Novák. Další shody vykazují hlasy A, Vno I, Vno II, které odpovídají zápisu kopisty (manus B) některých hlasů rukopisu CZ Pak 1134, jímž by snad mohl být J. Sehling. Písař hlasů C I a violy prozatím nebyl určen. Zda byl jejich písářem Görbig, nemůžeme na základě dosavadní literatury a osobní zkušenosti bez výjimky určit. Opis mohl tedy vzniknout pravděpodobně v době Görbigovy tříleté působnosti. Pokud by byli opisovači všichni tři výše zmínění hudebníci, mohli bychom uvažovat o dataci opisu v letech 1734–1737. Na základě dosavadní literatury můžeme vidět, že jejich cesty se na svatovítském kůru střetávají zejména v r. 1737. V tomto roce Görbig umírá a jeho nástupcem se stává Novák, jemuž konkuroval v žádosti o místo Sehling, který zde snad již nějakou dobu působil.

I po vnější stránce vykazuje opis *Laudate pueri* četné znaky české provenience, včetně vodoznaku. Mělo by se jednat o heraldický štít s vrchlabským znakem. Papírník Tobiáš Kiesling (zemřel r. 1711) jej používal od r. 1699. Samotný vodoznak byl používán ještě na počátku 18. století.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Viz Štefan, Praha 1983, s. 119.

¹⁸⁹ Viz Štefan, Praha 1983, s. 119; Štědroň, B.: heslo Görbig, Antonín, in: *ČSHS* 1963, s. 369: nar. koncem 17. stol., zemřel r. 1737, pražský varhaník, skladatel, po Gayerově smrti v letech 1734–1737 ředitel kůru u sv. Víta; viz Podlaha, s. IV: 47 hudebnin z jeho sbírky přešlo do CZ Pak; hudebniny s Görbigovou siglou.

¹⁹⁰ Zuman, Praha 1934, s. 31, TAB LIII 1: uvádí listinu z r. 1698 a 1718.

3.4 Pražské prameny k Sarriho žalmovým kompozicím – shrnutí

Jak vyplývá z předchozího textu, stav pramenů k Sarriho žalmové tvorbě v dostupných českých sbírkách není prozatím možné zhodnotit v úplnosti. Křižovnický archiv uchovává dalších pět pramenů, které dosud nebyly blíže zkoumány. Jedná se o dva opisy žalmu 111 *Confitebor* (CZ Pkřiž XXXV E 20, 21) a dále o konkordanci k strahovskému *Dixit* (CZ Pnm XLVI E 339), které se jeví být (dle katalogizačních záznamů) součástí většího cyklu složeného z děl různých autorů – *Vesperae de Confessore h moll. Da diversi autori* (CZ Pkřiž XXXV C 272). Nakonec schází prověřit dvě konkordance k prameni CZ Pnm – Mělník 390, kde jeden opis je uveden pod jménem Santilapi (CZ Pkřiž XXXVI B 209) a druhý pod jménem Durante (CZ Pkřiž XXXV E 135). Můžeme alespoň konstatovat, že se ve všech případech jedná o žalmy pro večerní bohoslužbu, jednu z nejčastěji zhudebňovaných forem v první polovině 18. století.¹⁹¹

Pokud bychom shrnuli zjištění alespoň o zlomku v Čechách dochovaných rukopisů zaznamenávajících Sarriho žalmové kompozice, lze konstatovat, že při studiu výše uvedených pramenů bylo rozeznáno čtrnáct písářských rukou (manus A-N), z nichž byli s jistotou identifikováni pouze tři písáři českých pramenů. Jedná se o J. F. Nováka, J. A. Sehlinga a A. Hantschla, tedy hudebníky spjaté s kůrem sv. Víta na Pražském hradě. Do tohoto výčtu bychom mohli zahrnout i A. Görbiga, ovšem jeho rukopis bude třeba ještě porovnat s dalšími prameny, a O. Horníka, který je ale pouze autorem novodobých titulních listů na dvou hudebninách (CZ Pnm XV F 175, 177). Na základě poznatků C. Bacciagaluppiho a vlastního studia jsme poznali specifika italských a českých rukopisů, která mohou podstatně pomoci při prvotní identifikaci provenience konkrétního pramene. Jedná se především o rozdílné rozměry rukopisů, použitý papír a způsob zápisu určitých notografických znaků. Otevřenou otázkou zůstává identifikace italských písáři či dílen.

Dále tyto rukopisy obsahují devět vodoznaků, z nichž bylo pomocí odborné literatury identifikováno pět. Identifikace se podařila hlavně v případě českých výroben papíru. Italské vodoznaky byly identifikovány především s pomocí rozsáhlého bádání C. Bacciagaluppiho. O vlastním druhu papíru se uvedená literatura nezmiňuje. Podle vlastního pozorování byl pro české opisy použit tmavší papír obdélníkového formátu s hrubší strukturou oproti italským pramenům, které jsou zapsány na papíru čtvercového formátu.

¹⁹¹ Srov. Štefan, Praha 1985, s. 465 ad.: *Index alphabeticus textuum*.

Vidíme tedy šíření neapolské hudby z Itálie do Čech a následně její další rozšiřování v českých opisech na pražských kůrech i po Čechách. Nevíme sice, kdy výše zaznamenané skladby vznikly, avšak datace rukopisů se podle zmíněných vnějších znaků podařila určit ve třech případech přesně, ve čtyřech případech alespoň přibližně. Přitom neapolské/italské rukopisy Sarriho kompozic vznikly v období let 1719–1721, české opisy jsou pak mladšího data, z let ca 1737–1756. Vidíme tedy, že mezi daty, která jsou snad blíže vzniku samotných skladeb a daty rukopisů opisovaných v Čechách je nejméně 15 let. Tento časový rozptyl poukazuje na životnost tohoto repertoáru na pražských kůrech a zájem o neapolskou produkci trvající i v druhé třetině 18. století.¹⁹²

Při zkoumání těchto skutečností nás nemůže nenapadnout otázka, jaké hudebniny byly předlohou pro české opisy a kde se dnes tyto předlohy nacházejí? V případě Sarriho *Dixit F* dur máme skutečně dochovaný jak mladší český opis, tak italskou předlohu (zda existovala ještě jiná předloha, bohužel nevíme). V ojedinělých případech tedy můžeme sledovat alespoň částečně „cestu“ skladby. Další informace v tomto směru snad v budoucnu přinese zkoumání archiválií z křižovnického fondu, jehož sbírka by podle výše uvedených indicií měla vydat zajímavá svědectví.

Na našem malém zlomku pramenů jsme mimo jiné mohli porovnat úzus italského a českého dobového notopisu. Největší rozdíl nalezneme při psaní klíčů a pomlk, jež se mohou v některých případech lišit i písař od písaře. Tato poznámka se týká českých opisů, zatímco italští kopisté těchto rukopisů dodržovali standardizovanou podobu uvedených znaků a liší se mezi sebou jen v detailech postřehnutelných až po delším zkoumání. Tento fakt by také mohl podpořit domněnku, že výše popisované prameny italské provenience jsou prací kopistů z profesionální opisovačské dílny. České opisy Sarriho žalmových skladeb naopak vznikly v prostředí čilého hudebního provozu, o čemž svědčí snad i větší počet rukou v rámci jednoho pramene, než u italských rukopisů.

Ovšem je třeba zdůraznit, že tyto poznámky platí pouze pro náš vybraný soubor rukopisů. Při pohledu na další dobové prameny bychom zjistili, že tato problematika je mnohem složitější a jednotlivé znaky budou vykazovat mnohem větší variabilitu, kterou nemůžeme shrnout na takto malém vzorku hudebnin.

¹⁹² Viz podkapitola 2. *Sarriho chrámová tvorba v Čechách – prameny*: datované opisy, TAB.1.

4. Kompozice *Dixit Dominus* Domenica Sarriho

V této kapitole se budeme věnovat bližšímu zkoumání Sarriho skladby *Dixit Dominus F dur* (vznik ca 1721).¹⁹³ Výsledky budeme porovnávat s dalšími Sarri díly zhudebňujícími žalm 109 a skladbami generačně spřízněných autorů různého původu a pokusíme se konkretizovat kompoziční zvláštnosti, či obecně užívané postupy na příkladu 109. žalmu v první třetině 18. století.¹⁹⁴ Dílčí závěry nám pak poslouží při detailnějším rozboru Sarriho pojetí ve skladbě *Dixit F dur*.

Nejprve krátce shrňme historii hudebního ztvárnění žalmů. Tyto básnické texty ze starozákonní Knihy žalmů jsou vrcholnými projevy starozákonní lyriky. Sloužily jako jeden z hlavních pilířů bohoslužebných úkonů (především mše, nešpor a dalších částí mešního officia) západní hudební kultury již od raných dob křesťanství, které jejich funkci přejalo od židovského náboženství.¹⁹⁵ Původně se v klášterech provádělo monodicky všech 150 žalmů během jednoho týdne, ovšem stejně jako se proměňovalo užití a styl zhudebnění jiných duchovních textů, také zhudebňování žalmů bylo v průběhu staletí ovlivněno nejnovějšími kompozičními technikami.¹⁹⁶

Vícehlasá provedení se objevují od 15. století. Historie zhudebnění žalmu souvisí od tohoto období až do 18. století s vývojem typu vícehlasého moteta, v jehož formě se na počátku 17. století začínají prolínat různé stylové momenty. Jeho vývoj prochází přes polyfonní typ tzv. žalmového moteta kolem roku 1500, později přichází ke slovu vícesborová technika a dále koncertantní styl prosazující se během 17. století.¹⁹⁷ Základní princip motetové formy spočíval v rozdělení textu na jednotlivé fráze. Každé textové frázi pak zpravidla odpovídá nové hudební téma či oddíl.¹⁹⁸ Tento princip se promítl i do kompozic 17. a 18. století komponovaných v quasipalestrinovském kontrapunktickém stylu – *stile antico*.¹⁹⁹ Mezi zástupci této tvorby nalezneme jména F. Duranteho, A. Lottiho, L. Lea, B. Galuppiho. Nový koncertantní styl si vyžádal flexibilnější formu. Postupně tak forma

¹⁹³ Pro veškeré odkazované notové příklady této skladby odkazuji na druhý díl diplomové práce, který obsahuje kompletní spartaci kompozice *Dixit Dominus F dur* podle pramene CZ Pnm XV F 177.

¹⁹⁴ Číslování žalmů se drží číslování podle Vulgaty.

¹⁹⁵ Vysloužil, Jiří: heslo *Žalm*, in: Fukač, Jiří, Vysloužil, Jiří (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 1030, 1031.

¹⁹⁶ Podrobněji k historii žalmů raného křesťanství a středověku viz Smith, Artur, Bailey, Terence: heslo *Psalm*, in: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove*, Oxford 2001, s. 449-468.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 468.

¹⁹⁸ Huckle, H.: Pergolesi: Ein Musikalisches Naturtalent oder intellektueller Komponist? Seine Psalmvertonungen, in: *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies*, Scandicci 1986, s. 182.

¹⁹⁹ Více k tomuto pojmu viz *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), Band II – *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel 1976, s. 88-91.

moteta vykrystalizovala do podoby chrámového koncertu, který se vyvinul do sólové kantáty a ansámblové kantáty.²⁰⁰ Kontrapunktická technika ovšem nebyla zapomenuta, naopak zůstávala součástí povinné řemeslné výbavy každého skladatele.²⁰¹ Mezi nejvýznamnějšími tvůrci konzervativnějšího typu žalmové kompozice jsou v literatuře uváděni A. Scarlatti, G. F. Händel, A. Vivaldi, F. Feo.²⁰² V oblasti hudební formy začalo rovněž docházet k „experimentování“ a uvolňování základní úsekové formy, kde jedna textová fráze odpovídala jedné hudební oblasti. Mezi tyto autory patřil G. B. Pergolesi, ale také G. F. Händel nebo L. Leo.²⁰³ Výběr textů v první třetině 18. století (ale i později) byl veden jejich potřebou v rámci církevních obřadů, zejména v bohoslužbě nešpor. Mezi nejčastěji zhudebňované patřily žalmy *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Beatus vir*, *Nisi Dominus* a *Miserere*.²⁰⁴

²⁰⁰ Fellerer, Kassel 1976, s. 92-107.

²⁰¹ Detailněji k problematice pojmu „moteto“ a „motetová technika“ v 18. století a seznam literatury viz: Messe und Motette, Leuchtmann, Horst/Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 9), Laaber 1998, s. 215-222.

²⁰² Finscher, Ludwig: heslo Psalm, in: Fischer, L. (Hrsg.), *MGG*, Kassel 1997, Sachteil 7, sl. 1884.

²⁰³ Huckle, Scandicci 1986.

²⁰⁴ Jejich funkce však také procházela změnou. Nemusela již být čistě liturgická, naopak mohla být vyžadována také mimo ryze duchovní obřady při velkých světských svátcích a dvorních oslavách. Právě k této příležitosti se skvěle hodil žalm 109 *Dixit Dominus*, jehož text mohl doplnit například královskou korunovaci. Více o provozování mešního officia a vybraných žalmů viz *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), Band II – Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel 1976, s. 184.

4.1 Původ a liturgický význam žalmu 109 *Dixit Dominus*

1. verš	<i>Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis: Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.</i>	Výrok Hospodinův mému pánu: Zasedni po mé pravici, já ti položím tvé nepřátele za podnoží k nohám.
2. verš	<i>Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.</i>	Hospodin vztáhne žezlo tvé moci ze Siónu. Panuj uprostřed svých nepřátel!
3. verš	<i>Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.</i>	Tvůj lid přijde dobrovolně v den, kdy pohotovost svoláš; v nádheře svatyně jak rosa z lůna úsvitu se objeví tvé mužstvo.
4. verš	<i>Juravit Dominus, et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.²⁰⁵</i>	Hospodin přísahal a nebude toho litovat: Ty jsi kněz navěky podle Melchisedechova řádu.
5. verš	<i>Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.</i>	Hospodin ti bude po pravici, rozdrtí v den svého hněvu nepřátelské krále.
6. verš	<i>Judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.</i>	Bude soudit pronárody, plno mrtvol všude. On rozdrtí hlavu velké země.
7. verš	<i>De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.</i>	Cestou z potoka pít bude, proto vztyčí hlavu.
Doxologie	<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i>	Sláva Otci, Synu i Duchu Svatému, jako byla na počátku, nyní i vždycky. A na věky věků. Amen. ²⁰⁶

Text žalmu 109 je součástí páté knihy žalmů a patří mezi tzv. davidovské chvalozpěvy (ve smyslu pro davidovského krále, později přeneseně pro jakéhokoli panovníka). Zřejmě se jedná o velmi starobylý zpěv, patrně ze začátku doby královské. Podle obsahu byl liturgickým doprovodem obřadů, při nichž byl uváděn na trůn král z Davidova rodu v Jeruzalémě. Podle textu žalmu jej Hospodin usazuje po své pravici jako svého vyvolence.

„Judejci přijímali krále jako Hospodinova předního služebníka a pověřence. Král je mocný a ochrání svůj lid proti okolním nepřátelům, avšak jen proto, že Hospodin je s ním, ručí za něj, vlastně sám povede boj a porazí královny i své protivníky. Celý žalm je cenný především v interpretaci epištoly Židům jako prorocká zvěst o vládě Kristově.“²⁰⁷

Stejně jako texty stavějící na gradaci obsahové závažnosti sdělení, také tento básnický text sleduje koncepci postupného tektonického narůstání a opadání napětí. Hospodin dává čestné místo po své pravici a ustanovuje jej tak prostředníkem své vůle na zemi a mezi lidem.

Tato vůle je nezlomná, ať se proti ní staví kolik chce nepřátel. Ostatně proti nim

²⁰⁵ Výklady ke starému zákonu III., připravila Starozákonní překladatelská komise, Kostelní Vydří 1998, s. 233-234: král je „knězem podle řádu Melchisedekova“ – toto kněžství (nezávislé na áronském kněžství) vycházelo z dávné bohoslužebné praxe jeruzalémské (předexilní období před babylónským zajetím, poté melchisedekova tradice ustupuje áronskému kněžství, jehož velekněz se pak ujal vlády) a spočívalo především ve funkci krále jako prostředníka ručitele smlouvy.

²⁰⁶ Český ekumenický překlad.

²⁰⁷ Výklady ke starému zákonu III., Kostelní Vydří 1998, s. 501.

je panovníkovi k dispozici věrné vojsko. Počínaje čtvrtým veršem se dostáváme k samotnému jádru sdělení. Zde je stvrzeno panovníkovo následnictví královské linie a jasný apel na jeho ctižádost pokračovat v tomto následnictví. Následuje vrchol žalmu, neboli motiv soudného dne (přeneseně boje) a zúčtování, které skončí ve prospěch panovníka porážkou pohanských králů. Následně přichází meditativní uvolnění ve slovech, která přeneseně promlouvají o pití z posvátného pramene. Tento akt posvěť panovníkovo vítězství, jeho pozice je upevněna a lidu je zajištěno bezpečí.²⁰⁸ Jak uvidíme dále, tato koncepce se určitým způsobem odráží také v hudebním ztvárnění žalmu.

4.2 *Dixit Dominus D. Sarriho a dalších skladatelů – srovnávací analýza*

Mohlo by se zdát, že ve zhudebnění žalmu 109 *Dixit Dominus* v první třetině 18. století se stejně jako ve ztvárnění dalších kanonizovaných textů projevovaly určité stereotypy, které přinášela dobová tradice a bohoslužebný účel, ovšem při bližším pohledu vidíme, že jednotlivá ztvárnění nelze jistě jednoznačně označit za zcela unifikovaná. Také zde platí, že pojetí textu a jeho ztvárnění je výsledkem autorova přístupu a jeho chápání významu žalmových veršů. Jednotlivá ztvárnění jsou tedy spojením dlouhé tradice některých postupů (např. úsekové zhudebnění textu v sborových částech vlastní motetové formě), individuálního přístupu autorů s vlivem mladší (lokální) tradice (odlišný přístup dělení textu do hudebních částí) nebo zcela nových dobových kompozičních postupů (ritornelová forma, sólová árie).

Jelikož dochovaných skladeb je velké množství, pouze část notových materiálů k duchovní hudbě 18. století je uspokojivě zpracována. Prozatím si tedy můžeme udělat jen velmi omezenou představu o šíři kompozičního umění v této oblasti. Stejně jako i v případě jiných forem duchovní hudby, také žalmy a z nich ponejvíce žalm *Dixit Dominus* jsou v uspokojivé studijní podobě přístupné jen u několika málo nejznámějších autorů.²⁰⁹

S ohledem na výše naznačenou situaci byla k srovnávacím analýzám vybrána díla Alessandra Scarlattiho (1660–1725): *Dixit D dur*, *C dur*,²¹⁰ Leonarda Lea (1694–1744):

²⁰⁸ *Výklady ke starému zákonu III.*, Kostelní Vydří 1998, s. 501, 502.

²⁰⁹ Ke zpracování duchovní hudby tohoto období viz podkapitulu 1.1 a dále Huckle, H., Scandicci, 1986, s. 179 ad.; Stockigt, Janice B., Oxford 2000; Talbot, M., Firenze, 1995; Krause, Ralf: *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo*, Regensburg 1987.

²¹⁰ *Dixit D dur* (CZ Pnm XV F 197), *Dixit C dur* (D B Mus.ms. 19628) (Rostirolla, Giancarlo: *Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti*, Torino 1972: deest).

Dixit D dur, *Dixit A dur* (ca 1736, část *Tu es sacerdos* již 1726),²¹¹ Antonia Vivaldiho (1678–1741): *Dixit D dur* (1713–1717?),²¹² Georga Friedricha Händela (1685–1759): *Dixit g moll* (Řím 1707),²¹³ Jana Dismase Zelenky (1679–1745): *Dixit D dur* (Drážďany 1726),²¹⁴ Domenica Terradellase²¹⁵ (1711–1751): *Dixit D dur*²¹⁶ a samozřejmě Domenica Sarriho (1678–1744): *h moll* (ca 1719), *Dixit F dur* (ca 1721), *D dur*²¹⁷ (1, 2).²¹⁸ Tento výběr velmi dobře poslouží našemu účelu. Konfrontujeme skladby autora, jenž ovlivnil celou následující generaci, A. Scarlattiho, dále porovnáme Sarriho skladby s díly jeho současníků a „spoluobčanů“ Lea a Terradellase a také se skladbami Händela a Zelenky, kteří oba vstřebali italské, ale i jiné tradice.

Vnějšími i vnitřními znaky, které u vybraných skladeb porovnáváme, jsou tónina, obsazení, tonální plán, rozdělení veršů žalmu do částí a vlastní kompoziční práce v jednotlivých částech včetně použití forem. Tyto parametry spolu úzce souvisí.

Tónina, obsazení, instrumentace

Sedm z jedenácti vybraných skladeb je zkomponováno v tónině *D dur*. Po jedné se pak vyskytují tóniny *A dur* (Leo), *F dur* (Sarri), *g moll* (Händel) a *C dur* (Scarlatti). Pokud bychom se podívali na Sarriho dvousborové *Dixit*, zjistíme tóninu *h moll*. Z takto malého vzorku nelze vyvozovat, zda „jasná“ *D dur* byla skutečně preferovanou tóninou pro tuto

²¹¹ *Dixit D dur* (CZ Pak 840; Krause, Regensburg 1987: deest), *Dixit A dur* (D B Mus. ms. 12810, viz databáze RISM online; Krause, Regensburg 1987: C11).

²¹² A. Vivaldi: *Dixit dominus per due soprani, contralto, tenore e basso solisti, coro a cinque voci miste, tromba, due oboi, due violini, viola, due violoncelli e basso*, RV 595, Talbot, Michel (ed.), Milano 1993; Ryom, Peter: *Antonio Vivaldi, Thematisches-systematisches Verzeichnis seiner Werke* (RV), Wiesbaden 2007, s. 268: *Dixit D dur* RV 595.; Podrobná analýza viz Talbot, Firenze 1995, s. 351 ad.

²¹³ G. F. Händel: *Dixit g moll*, in: *The Works of George Frederic Handel*, Leipzig, Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Chrysander, F. (ed.), 1858-1894, Farnborough 1965; Baselt, Bernd: *Händel-Handbuch, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Band 2 – Kirchenmusik*, Leipzig 1984, s. 651: *Dixit g moll*, HWV 232.

²¹⁴ Jan Dismas Zelenka: *Psalms 109 (110) Dixit dominus*, Heft 1, Hutzl, Matthias, Horn, Wolfgang (Hrsg.), in: *Die fünf Psalmen 109-113 (110-115) der Sonntagsvesper – Eine Auswahl aus seinen Psalmvertonungen in 5 Heften*, Kohlhaase, Thomas (Hrsg.), Kiel 1983; Reich, Wolfgang: *Jan Dismas Zelenka: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV), Dresden 1985, s. 48: *Dixit D dur*, ZWV 68.

²¹⁵ Robinson, Michael, F./Leonetti, Rosa: heslo: Terradellas, Domingo Miguel Bernabe (Terradeglias, Domenico), in: Sadie, S. (ed.), *The new Grove*, Vol. 25, Oxford 2001, s. 301, 302; Kleinertz, Rainer: heslo: Terradellas, Terradeglias, Domingo, Domenico (Miguel Bernabé), in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *MGG, Personenteil* 16, Kassel, 2006, sl. 691-693: Španěl, od 1732 žákem F. Duranteho v Neapoli. Od 1743 působil v Římě jako kapelník v kostele San Giacomo degli Spagnoli. V letech 1746-47 se vyskytoval v Londýně a Paříži, nakonec se vrátil do Itálie, kde slavil úspěchy se svými operami. Zemřel v Římě.

²¹⁶ *Dixit D dur* (CZ Bre 404), SHK: jako autor je uveden G. B. Pergolesi. Díky bádání Lucie Prchlíkové bylo zjištěno, že autorem je skladatel španělského původu Domenico Terradellas (viz databáze RISM online, sign E-SC/91/1, E-SA/ 60.3, PL-Pa/Muz GR II/23).

²¹⁷ Sarriho skladby, jejichž autorství je prozatím sporné, jsme komentovali v předešlé kapitole.

²¹⁸ *Dixit h moll* (CZ Pnm XLVI E 339), *Dixit F dur* (CZ Pnm XV F 177), *Dixit D dur* (1) (CZ Pnm Mělník 390), *Dixit D dur* (2) (pramen CZ Pak 1134).

skladbu, ale je patrné, že tyto skladby budou působit radostněji. Naopak Händelovo zhudebnění by se dalo označit jako „gurmánský“ hudební zážitek, neboť autor naplno využil jisté pnutí a kontrasty nabytou mollovou tóninu g moll. Při rešerši v databázi RISM online zjistíme, že výběr tónin byl v první třetině 18. století všeobecně široký: tónina *C dur* má ca 200 výskytů, *D dur* ca 120 výskytů, *G dur* ca 70 výskytů, *F dur* a *B dur* shodně ca 60 výskytů, *A dur* ca 40 výskytů, *h moll* 4 výskyty, *g moll* 3 výskyty.²¹⁹ Je tedy patrné, že především tónina *C dur* a *D dur* byly preferovány nejčastěji.

V případě obsazení se u 109. žalmu setkáme s příklonem k ustálenějšímu obsazení, ovšem s mírnými výjimkami. Vybrané kompozice jsou určeny pro 4-5 vokálních hlasů a doprovodné nástroje. Čtyřhlasou sazbu uplatnil Zelenka, Scarlatti (*Dixit D dur*) a Terradellas. Ostatní kompozice jsou předepsány pro pět hlasů, přičemž v *Dixit s D dur* (1), prozatím připsané Sarriimu, jsou zcela kuriózně užity soprán, alt, tenor a dva basy (ovšem pouze v jedné árii).²²⁰

Instrumentální doprovod tvoří v základu první a druhé housle a basso continuo (organo, violoncello, violone případně fagot). Tento základní „orchestr“ však zaznamenává pouze Sarriho *Dixit F dur*. Všechny ostatní kompozice jsou obohaceny o dechové nástroje: hoboj (Leo *Dixit D dur*, Zelenka, Vivaldi), flétna (Leo *Dixit A dur*), lesní rohy (Leo *Dixit A dur*) a trubky (Vivaldi, Sarri *Dixit h moll*, Leo *Dixit D dur*, Zelenka, Terradellas). Smyčce doplňuje případně viola/violetta (Zelenka, Vivaldi, Sarri *Dixit h moll*, Leo *Dixit A dur*, Scarlatti, Händel, Terradellas). V Zelenkově, Leově (*Dixit A dur*) a Terradellasově zhudebnění nechybí ani tympány.²²¹ Jak už bylo zmíněno v předešlé kapitole, rozšířené obsazení dechových nástrojů by mohlo odpovídat slavnostnější příležitosti provedení skladby, již podpořily právě zvukové možnosti žesťů. Na titulních listech takto obsazených skladeb čteme název psaný jako „*Dixit solenne*“.²²² Není také výjimkou, že obsazení bylo pro tyto účely upravováno a rozšiřováno, jak jsme již ukázali právě na příkladu Sarriho kompozic.²²³

²¹⁹ Stockigt, Janice B., Oxford 2000, s. 162, 163: další Zelenkova *Dixit*: in F dur, a moll, C dur; Krause, Ralf, Regensburg 1987, s. 148-162: uvádí další Leova *Dixit*: in F dur, G dur, C dur, D dur (2 x); Talbot, Firenze 1995, s. 531 (Appendix B).

²²⁰ Dle názoru M. Niubo lze tento případ považovat za čtyřhlasou skladbu s odlišným obsazením pro jedno sólové číslo, které můžeme vidět mimo jiné také u autorů jako A. Caldara, F. I. A. Tůma ad.; Shrnutí k obsazení žalmů v Neapoli v období G. B. Pergolesiho (1710–1736) viz Huckle, Scandicci 1986.

²²¹ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 44: v případě neapolských mší se nesetkal s pramenem, který by uváděl obsazení jak žesťů, tak tympánů, které je podle něj typické pro rakouské prostředí.

²²² Viz druhý titulní list k hudebnině CZ Pak 1135 (Příloha č. 2): zde je zaznamenána stejná skladba *Dixit F dur*, ovšem s dokonponovanými žesti.

²²³ Zde máme na mysli jak *Dixit* CZ Pak 1135, tak autorsky nepotvrzené *Dixit* CZ Pak 1134.; Tyto poznatky platí pouze pro námi vybranou skupinu skladeb, nýbrž podobné znaky nalezneme u mnoha dalších kompozic tohoto období (viz databáze RISM online).; Pro přesné obsazení analyzovaných skladeb viz Příloha č. 3.

Byly tedy skladby s chudším instrumentárem prováděny pouze v běžném provozu nedělních nešpor?²²⁴ Žestě jsou jistě znakem slavnostnosti, ale o slavnostnějším provedení také svědčí délka kompozice, počet árií nebo počet zpěvních hlasů.²²⁵ Pro plně uspokojivé zodpovězení této otázky však bylo prozatím prozkoumáno velice málo materiálu.

Pokud bychom zjednodušili užití sazby instrumentálního ansámblu na několik momentů, lze velmi dobře vysledovat, že ve všech vybraných skladbách hrají první a druhé housle často unisono. Jejich protipólem a základem harmonického pohybu je krácející generálbas v podání violone nebo kontrabasů.²²⁶ Jako střední hlas je případně doplněna viola/violy, rozmnožující podle potřeby buď unisono houslí, nebo naopak podporující generálbas.²²⁷ Žestě oživují krajní části, nejčastěji příznávkami²²⁸ a sólové nástroje mají rozepsanou bohatší kantilénu, pokud sekundují sólovému hlasu v árii (především housle,²²⁹ flétna,²³⁰ hoboj,²³¹ violoncello²³² nebo trubka²³³). Zajímavé jsou momenty, ve kterých sledujeme uzpůsobování hudebního materiálu podle hlasu, kterému je svěřen. Tyto nuance jsou patrné hlavně v částech pro sólový hlas s obligátním doprovodem sólového nástroje, jak vidíme například v Zelenkově *Dixit* – části 6 *Dominus a dextris tuis* a 8 *De torrente*, Leově *Dixit A dur* – část 9 *De torrente*, Sarriho *Dixit D dur* (1) – část 6 *Dominus a dextris tuis* nebo Vivaldiho – část 7 *Judicabit*.²³⁴

V Zelenkově pojetí jde o sblížení linie houslí a hlasu (soprán, alt) směrem k uzpůsobení hudebního materiálu podle možností zpěvu, což vynikne především v okamžiku, kdy hlas opakuje stejný motiv předcházející v nástroji. Ve zvoleném příkladu z

²²⁴ Viz např. Zelenkovo *Dixit* ZWV 68, které sám autor řadí mezi *Psalmi Vespertini totius anni* (Stockigt, Oxford 2000, s. 162).

²²⁵ *Messe und Motette*, Mauser, Siegfried/Leuchtman, Horst (Hrsg.), Laaber 1998, s. 216: uvádí dělení J. J. Fuxe v jeho traktátu *Gradus ad parnassum* (1725), kde jsou jmenována obsazení s trubkami a tympány jako standardní obsazení pro slavnostní příležitosti („*stylus solennis*“); Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 43: v případě mší přisuzuje pětihlasou sazbu slavnostním příležitostem, zatím čtyřhlasá svědčí o kompozici pro běžnou bohoslužbu.

²²⁶ K otázce užití violone nebo kontrabasů viz pozn. č. 135.

²²⁷ Tato poznámka platí pro užití violy ve všech výše zmíněných skladbách v jejichž obsazení figuruje jedna nebo dvě violy.

²²⁸ Viz Vivaldi, Sarri (*Dixit D dur* (1), (2), *h moll*), Leo, Zelenka, Terradellas tutti části.

²²⁹ Viz Sarri: *Dixit F dur*, 2. část *Virgam virtutis*; Zelenka: *Dixit D dur*, 6. *Dominus a dextris*, 8. *De torrente*, 9. část *Gloria*.

²³⁰ Viz Leo: *Dixit A dur*, 9. část *De torrente*.

²³¹ Viz Leo: *Dixit D dur*, 4. část *Virgam virtutis*.

²³² Viz Vivaldi: 4. část *Tecum principium* (C I, II+Vlc I, II); Sarri: *Dixit D dur* (1), 7. část *Dominus a dextris*; Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 44: v případě mší vysledoval Bacciagaluppi velmi rozšířenou praxi sólových árií s obligátním violoncellem.

²³³ Viz Vivaldi: *Dixit D dur*: 7. část *Judicabit*.

²³⁴ Kompletní obsazení všech vybraných kompozic viz Příloha č. 3 (tabulky k analýze jednotlivých skladeb); Talbot, Michael, Firenze, 1995, s. 491: Vivaldiho označuje za jednoho z prvních italských skladatelů, kteří propagovali odlišný přístup v kompozici vokálních a instrumentálních hlasů. Zároveň se snažil, aby se v jeho stylu chrámové hudby prolínaly prvky vokální a instrumentální melodiky.

Vivaldiho je naopak tenorový hlas ovlivněn violoncellem způsobem, který by se dal označit spíše za příklon k instrumentální virtuozitě přenesené do hlasu. Tento způsob práce je patrný také v Leově árii pro flétnu a sólový alt.²³⁵

Shrňme informace k Sarriho *Dixit F dur*, které budeme dále analyzovat podrobněji: tónina tohoto *Dixit* patří mezi středně využívané, obsazení tvoří pětice hlasů: I. a II. soprán, alt, tenor a bas. Sólové árie jsou předepsány pouze čtyřem sólovým hlasům (C I, CII, A, B).²³⁶ Všimneme si také jisté symetrie, kterou Sarri aplikoval na jednotlivé části, kdy po částech střídá tutti a sólové obsazení vokálních hlasů (viz podobná symetrie v tonálním plánu a koncepci sólových árií). První a poslední část jsou obsazeny všemi hlasy, druhá a sedmá pro sólový hlas, třetí a šestá opět tutti a čtvrtá a pátá opět pro sóla. Lze konstatovat, že u ostatních vybraných skladeb podobné řazení nenacházíme. V porovnání s ostatními sazbami je však také patrné, že existovalo povědomí o „nejvhodnějším“ obsazení pro určité části.²³⁷ Krajní věty jsou tedy obligátně v plném zvuku všech hlasů, druhý a sedmý verš byly převážně koncipovány jako sólová árie. V ostatních částech se již obsazení různí. Sarriho celkové řešení tedy není neobvyklou výjimkou.

Doprovodný instrumentální ansámbl má složení: I., II. housle, violone a varhany. (Jak jsme již viděli na příkladu českého opisu téže skladby, žesťové nástroje byly dokonponovány až pro provoz v katedrále sv. Víta). V porovnání s ostatními skladbami patří obsazení tohoto *Dixit* k těm nejzákladnějším.

Dvojice houslí je ve všech částech, kromě ritornelu *Virgam virtutis*, vedena přísně unisono.²³⁸ Part varhan je často veden s některým z hlasů colla parte. Ve výsledku dodává tato instrumentace určitou lehkost a přitom dostatek kontrastu vůči vokální skupině, kde sledujeme „klasické“ polyfonní a homorytmické bloky ve sborové sazbě.

²³⁵ V druhé a jedenácté části Leova *Dixit A dur* jsou předepsány 2 hoboje, předpokládáme tedy, že na flétnu hrál v této části jeden z hobojistů, což byla běžná praxe.

²³⁶ Podle Bacciagaluppiho byly skladby se čtyřmi hlasy komponovány pro běžný liturgický provoz (Bacciagaluppi, Kassel, s. 43). Tuto hypotézu však nemůžeme pojímat ultimativně. V Sarriho případě se bude jednat spíše o reflexi příležitosti a podmínek, pro niž byla skladba napsána, ovšem my o jejím pozadí nemáme žádné informace.

²³⁷ Viz Přílohy č. 3: tabulky k analýze jednotlivých skladeb.

²³⁸ Viz výše komentář k instrumentaci ostatních *Dixit*.

Členění textu

Výběr tóniny je dále posílen anebo naopak oslaben rozdělením veršů žalmu do jednotlivých částí. Jejich počet se pohybuje u námi studovaných skladeb od osmi do třinácti.²³⁹

Nejméně částí užil Zelenka. Jeho *Dixit* by se však dalo vykládat jako jedenáctidílné pásmo propojených částí, které jsou však uspořádané do logických bloků tvořících tři vyšší formální celky.²⁴⁰ Dělení verš po verši použil Sarri pro *Dixit F dur*. Deset částí má pak Sarriho *Dixit Dur* (2) a Scarlattiho *Dixit C dur*, dvanáct částí obsahuje Scarlattiho *Dixit D dur*. Ostatní skladby jsou rozděleny do jedenácti částí. Pouze Leovo *Dixit D dur* obsahuje ještě předeheru, celkem tedy má třináct částí.²⁴¹

Tyto údaje ovšem nesvědčí o délce a rozsahu skladeb. Mnohdy mají části čteněji dělených *Dixit* pouze charakter krátkého úvodu k dalšímu verši, nebo probíhají bez opakování textu. Časově jsou tedy mnohdy kratší, než skladby dělené do menšího počtu částí.

Mezi komplikovanější případy patří Zelenkova prokomponovaná forma a Terradellova „fúze“ textů 5.–7. verše do jednoho celku, přičemž texty těchto veršů se navzájem prolínají, nejsou zhudebněny v jasném sledu jako je tomu u ostatních částí tohoto *Dixit D dur*, ani ostatních analyzovaných skladeb. Terradellas se také pokusil o uzavřený tvar v první části na text *Dixit Dominus*, kde za druhou polovinu verše (od *Donec ponam*) připojil dovětek z jeho úplného začátku. Také v Händelově případě je podobný záměr jasný v první části, kde pracuje s textem volněji jako Terradellas. Stejně jako on se Händel snažil propojit části 5–8 na text veršů 5–7, což řeší attacca navazováním.²⁴² Nejedná se však o tak „experimentální“ prolnutí celků jako u Zelenky nebo Terradellase. Každopádně, jak Terradellas, tak Händel pracovali s textem volněji, což nemusel být dobově ojedinělý případ.²⁴³ Huckle tento přístup v případě Pergolesiho tvorby pojímá jako snahu o překonání motetové formy, kde textová fráze odpovídá hudební frázi.²⁴⁴ Händel a Terradellas v uvedených skladbách tyto snahy potvrzují, pouze v Terradellasově případě neznáme přesnou dataci jeho *Dixit D dur*. Jejich skladby vykazují v tomto směru snahu o vygradování celku v prokomponované části, která

²³⁹ Viz Přílohy č. 3; viz Krause, Regensburg 1987, s. 148-162, Stockigt, Oxford 2000, s. 162-164, Talbot, Firenze, 1995.

²⁴⁰ Viz Přílohy č. 3.

²⁴¹ Viz Přílohy č. 3; Krause, Regensburg 1987, s. 159-161.

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ Viz Huckle, Scandicci 1986, s. 182 ad.: uvádí podobný případ v Pergolesiho *Dixit*, kde také spojil verše 6-8 a srovnává s Händlovým pojetím těchto částí v *Dixit g moll* a Leovým pojetím těchto částí v *Dixit* z roku 1742.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 187.

se výrazně vyděluje z charakteru ostatních částí skladby. Händel tuto propojenost ještě zdůrazňuje tonálním plánem, kde na sebe části 5, 6, 7, 8 harmonicky navazují.²⁴⁵

Další členění textu sledujeme v případě několika skladeb také v rámci jednotlivých částí. Jak můžeme vidět v tabulce (viz přílohy), nejčastěji byla využita možnost rozdělení 1., 4. a 6. verše na dvě hudební části. Ve dvou případech je rozdělen také druhý verš do dvou částí (Scarlatti *Dixit D dur*, Leo *Dixit D dur*). Ovšem každý autor kombinuje tyto možnosti podle svého uvážení. Pro závěrečnou doxologii bylo voleno zhudebnění v jedné (Sarri *Dixit F dur*), ve dvou (Leo *Dixit A dur*) nebo ve třech částech (Leo *Dixit D dur*).

Sarriho *Dixit F dur* představuje nejjednodušší a zároveň nejpřehlednější typ dělení textu, který je zhudebněn verš po verši a doxologii shrnuje v jedné ploše. Tento přístup bychom mohli v kontextu ostatních skladeb považovat za konzervativnější. Na tomto místě musíme zmínit, že i když jsme nevysledovali propojení celku pomocí slučování některých částí, je třeba upozornit, že kýženého dojmu dosahuje Sarri zcela jinými prostředky. Teprve v momentě, kdy pojmem skladbu jako znějící celek, zjistíme, že zmíněná symetrie je základní kostrou celé skladby. Tento koncept se pokusíme přiblížit na příkladu sólových árií v závěrečném shrnutí.

Tektonika

Dále můžeme u konkrétních skladeb pozorovat souvislost tektoniky a formy na vyšší úrovni. První verš je ve všech případech shodně pojednán jako slavnostní úvodní část. Dále následují většinou sólové árie na druhý a třetí verš v klidnější rovině (Sarri *Dixit F dur*: 2. verš A solo, 3. verš tutti). Poté, co proběhne myšlenková kulminace ve čtvrtém verši *Juravit Dominus* (pouze Scarlatti *Dixit C dur*, Sarri *Dixit F dur*, *h moll* obsadili tuto část sólovým hlasem, ostatní skladby obsahují tutti obsazení), který utvrzuje potvrzení panovníkova následovnictví královské linie, následují verše 5 *Dominus a dextris*, 6 *Judicabit in nationibus* a 7 *De torrente*, které se v jednotlivých ztvárněních nápadně prosazují.²⁴⁶

²⁴⁵ Viz Přílohy č. 3.

²⁴⁶ Stockigt, Janice B., Oxford 2000, s. 163-165: Stockigt používá pro tyto části označení „Szene“. „Particular verses form certain psalms drew almost identical schemes of musical action from numerous composers of this era. Szenen, those enclosed dramatic episodes found at specific points in Mass and certain psalm settings, are musical-dramatic plans built up of subsections in which a number of diverse elements are incorporated in close proximity.“ [...] „Szenen are often employed in setting of verses 5, 6 and 7 of *Dixit Dominus* [...]“

Tyto části jsou u všech autorů obsazeny podobným způsobem a právě v rámci nich probíhají zmíněná propojení a experimentování s prolínáním textu a hudby.²⁴⁷

Prvním shodným znakem částí 5–7 je přístup k jejich obsazení. Pátý verš je převážně svěřen sólovému hlasu s doprovodem (8 z 12 zhudebnění – Sarri v *Dixit F dur* užil sólový bas; ostatní skladby užívají 3-5 sólových hlasů; v Händelově zpracování kombinuje sóla i sbor). V souladu s charakterem žalmového textu, šestý verš vybízí k výraznému zvukomalebnému, v rámci celku gradačně nejvypjatějšímu řešení v tutti sazbě (zde vyniká Vivaldiho ztvárnění úvodu verše pro sólovou trubku a sólový hlas). Sedmý verš je naopak vždy zklidněním odpovídajícím charakteru textu, které naruší výpravně pojatá doxologie jako uzavření celé skladby, jež navazuje na charakter úvodní části. Ani ve zhudebnění sedmého verše nelze mluvit o jednoznačné uniformitě. Zatímco ve většině skladeb se přednesu ujímá sólový hlas, Händel, Terradellas, Scarlatti *Dixit C dur* a Sarri *Dixit D dur* (1) předepsali pro tuto část více sólových hlasů v různých kombinacích.²⁴⁸

Druhý aspekt, který vysledujeme v kompozičním řešení těchto částí, je již čistě individuální. Někteří autoři totiž zhudebnili tyto čtyři verše jako samostatné části (jako např. Sarri ve všech vybraných *Dixit*), ovšem někteří se snažili interpretovat myšlenkový oblouk také jejich formálním propojením. Tento postup se týká Zelenky, Händela a Terradellase.

Zelenkovo pojetí vychází z celé koncepce, kdy chápe verše 1-3 jako jeden souvislý díl (A), verše 4-7 jako druhý samostatný díl (B) a doxologie tvoří cyklický návrat (A'). Jednotlivé části dílů jsou přitom tvořeny bez předělů, verše plynou téměř bez opakování (kromě *Tecum principium*) a jsou hudebně prokomponovány. Plynulé propojení 4.-7. verše je tedy logickým kompozičním prvkem skladby. Jako díl B má však svůj vlastní průběh. Nepoužívá ritornelových návratů dílu A, naopak propojuje verše na základě dvojic, jež tvoří čtvrtý se šestým (sólový hlas je doprovázen sólovými houslemi na stejný hudební motiv) a pátý se sedmým veršem (obě věty na tyto verše jsou děleny na základě textové složky do dvou dílů, pomalého a rychlého, druhá z vět je zakončena gradujícím fugatem). Zakončeny jsou připojením *Gloria* jako kody k árii *De torrente*.²⁴⁹

²⁴⁷ Huckle, Scandicci 1986, s. 187: „*Die Komposition nimmt geradezu die Rolle eines Kommentars zum Text an.*“; Viz Přílohy č. 3.

²⁴⁸ Viz Přílohy č. 3; V tomto případě odkazují k samotnému hudebnímu ztvárnění sedmého verše a doxologie, které by mohlo ozřejmit, zda toto obsazení nesouvisí s pojetím sazby v sedmém verši.

²⁴⁹ Viz kritické vydání (seznam literatury).

Händel obohacuje propojení provázaným tonálním plánem: Část *Juravit Dominus* v D dur zakončí v B dur, která se přenesse do d moll části *Dominus a dextris tuis*. Na ni naváže *Judicabit* attacca napojením v F dur a následně pokračuje volně přistavenou částí *De torrente* v c moll. Při samotném poslechu je tento dojem ještě umocněn a potvrzen. Händelovo pojetí je vůbec jedno z nejdůmyslnějších pojetí tohoto žalmu. V celé skladbě je neustále pracováno s nejrůznějšími, pečlivě promyšlenými jednotlivostmi, jako je tonální a formální plán, kontrapunktické vedení hlasů (závěrečné fugy část 5, 7), sjednocení vokální a instrumentální linky (sólové árie) ad., které jsou skvěle spojeny ve velmi precizně vystavěné komplexnosti.²⁵⁰

Zvláštní přístup projevil také Terradellas. Nejenže propojil podobně jako Zelenka verše 5, 6, 7 do jedné části, ale jako jediný ze studovaných autorů projevil smysl pro experimentování s kanonizovaným textem do takové míry, že nedodržel textovou posloupnost a pokusil se tyto tři verše rozložit do jedné části na způsob mozaiky. Čtyři sólové hlasy si rozdělily text následujícím způsobem: soprán pronáší text *Dominus a dextris tuis*, následně se pozornost přenesse do altu, tenoru a basu s textem *Judicabit in nationibus*. Pouze bas zpívá útržek verše na slova *conquassabit capita in terra multorum*. Po jeho doznění nastoupí opět soprán a alt s posledním veršem *De torrente*, ovšem do jeho závěru se vrací text *Judicabit in nationibus* v ostatních hlasech. Celá část je zakončena slovy *exaltabit caput*.²⁵¹

Vzhledem k rozsahu a zaměření této práce není možné ověřit, zda uvedené příklady práce s textem tohoto žalmu jsou ojedinělé. Přesto poukazují na snahu odpoutání se od stereotypního zhudebňování veršů po jednotlivých částech.

Tonální plán

Důležitou součástí těchto kompozic bývá – vzhledem k počtu částí a celkovému rozsahu – také tonální plán, který se může aktivně podílet na výstavbě makrostruktury i na celkové „dynamizaci“ díla. Každá ze skladeb je určena základní tóninou oscilující v první a závěrečné části.²⁵² Zde je markantní především provázanost první a poslední tutti části, umocněná někdy také návratem hudebního materiálu. Nejvzdálenějším bodem bývá pak část

²⁵⁰ Viz kritické vydání (seznam literatury).

²⁵¹ Viz též první část *Dixit Dominus* této skladby, kde také nedodrží striktně textový průběh: začátek verše opakuje ještě jednou na jeho konci. Zde odkazují na samotné hudební ztvárnění, které by mohlo být vodítkem k pochopení řešení experimentování s „rozbitím“ textu.

²⁵² Viz Přílohy č. 3; pro hlubší analýzu Vivladiho *Dixit* viz též Talbot, Firenze 1995, s. 351 ad.; pro hlubší analýzu Leova *Dixit A dur* viz též Krause, Regensburg 1987, s. 160-161.

na text *Virgam virtutis* (řazená jako druhá nebo třetí část), která je v našem případě v deseti případech z dvanácti zkomponována jako árie pro sólový hlas. Skladatelé využívali všech možností základních tonálních vztahů: stejnojmenné a paralelní tóniny, modulaci přes mimotonální dominantu, terciovou příbuznost a kadenční postupy. Větší pestrost v četnější střídání tónin a promyšlenost sledujeme v případě Händela, Sarriho (*Dixit F dur, h moll*) a Lea (*Dixit A dur*). V průměru sledujeme u ostatních skladatelů střídání 3-4 tónin.²⁵³

Harmonický plán aplikovaný v Sarriho *Dixit F dur* na celek bychom mohli řadit k těm zajímavějším. Sama volba tóniny F dur je málo obvyklá, u ostatních vybraných skladeb se neobjevuje. V průběhu kompozice se Sarri nedrží primárně vztahů kvart/kvintových, jako je tomu u *Dixit D Dur* (1), (2), ale kombinuje hlavně terciové vztahy durových a mollových tónin (jak sledujeme také v případě *Dixit h moll*). Durové a mollové tóniny se symetricky střídají po částech, přičemž hlavní tónina se objeví na začátku, přesně v polovině (5. část) a na konci. Na první pohled by se snad mohlo zdát, že tím Sarriho rozvrh končí a jednotlivé části jsou již koncipovány zcela „samostatně“.²⁵⁴ Ovšem harmonický průběh jednotlivých částí naznačuje ještě větší míru jejich rozvržení vzhledem ke kompozičnímu celku (např. modulace během první části z F dur do a moll, aby mohla navázat druhá část v e moll; napojení předposlední části v g moll na poslední část, jež začíná paralelní B dur a teprve v průběhu moduluje do závěrečné F dur) naznačuje promyšlené rozvržení částí v celku.²⁵⁵

Způsoby kompoziční práce

Ve všech skladbách můžeme sledovat jak části pojednané převážně kontrapunkticky, tak koncertantní části komponované v mladším stylu ovlivněném novější operní a instrumentální tvorbou.²⁵⁶ V prvním případě je patrná snaha stmelit hlasy do jednoho proudu hudebních myšlenek. Odlišné tóny přitom slouží jako vynikající prostředek k jeho kolorování či temperování síly a plastičnosti mnohvrstevnatého dění. Tato technika je samozřejmě nejvíce využita v částech, jejichž text je vhodný pro použití kanonické práce a principu závěrečné gradace s využitím fugy (4. verš *Juravit Dominus*

²⁵³ Viz Přílohy č. 3.

²⁵⁴ Jejich propojení není naznačeno ani v nejmenším tím nejjednodušším způsobem, které zvolil například Vivaldi, tedy velký návrat a scelení cyklu v návratu motivického materiálu první části v závěrečné doxologii.

²⁵⁵ Viz Přílohy č. 3.

²⁵⁶ Více k této problematice viz *Messe und Motette*, Mauser, Siegfried/Leuchtman, Horst (Hrsg.), Laaber 1998, s. 222; Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 47.

na text *tu es sacerdos*, 6. verš *Judicabit in nationibus* na text *conquassabit capita in terra multorum*, Doxologie – Amen).²⁵⁷

Možnosti mladšího koncertantního stylu naopak zčerstva oživují průběh formy v mnohem kratších blocích. Instrumentální a vokální skupina jsou jasně odlišeny stylem sazby, jež umožňuje vystavění formy na prudkých ostrých předělech a kontrastech. Užití této techniky se skvěle uplatňuje v sólových áriích, akordických tutti a ansámblových pasážích (3. verš *Tecum principum*), nebo na texty již zmíněných veršů 4, 6 a doxologii (4. verš: první část verše na text *Tu es sacerdos*, 6. verš: první část verše na text *Conquassabit*, doxologie – *Gloria, Sicut erat*).

Ve výsledku jsou všechny skladby jakousi kompilací obou stylů (označováno jako *stile misto*), které museli skladatelé ve své době bezpečně ovládat.²⁵⁸ Ovšem lze snad vysledovat, že všechny skladby více upřednostňují nejen koncertantní styl, ale tíhnou také k instrumentální melodice, kdy vokální linka přejímá instrumentální virtuozitu projevující se ve velkých skocích, hybné metrorytmice a dlouhých virtuóznějších melismatech. To vše je ovšem stále přizpůsobeno potřebnému výrazu duchovního textu, jak můžeme dobře sledovat také v kompozičním řešení Sarriho *Dixit F dur*.²⁵⁹

²⁵⁷ V případě těchto částí a použití kompoziční techniky pozorujeme u všech vybraných skladeb shodný autorský přístup.

²⁵⁸ Viz též Bukofzer, M.: *Hudba v období baroka*, Bratislava 1986.

²⁵⁹ Viz II. díl: spartace *Dixit Dominus F dur*.

4.3 *Dixit Dominus D. Sarriho a dalších skladatelů – srovnání a analýza vybraných prvků*

Studovaná díla jsou dobrým příkladem toho, jak skladatelé první třetiny 18. století čím dál více objevovali možnosti odlišných tónů jednotlivých hlasů a jejich kombinací, různých technických dispozic nástrojů a možností, které z toho plynuly pro diferenciaci a strukturování hudební myšlenek. Koncertantní princip byl také spolu se snahou o vytváření větších celků a vyjádření komplexnějších myšlenek jedním z prvků ovlivňujících formální výstavbu skladeb. Protože počet analyzovaných skladeb nedovoluje detailní studium každého aspektu, zaměříme se v této podkapitole na tři typy forem a nejzajímavější příklady jejich řešení. Vybrány byly formy užívané v částech na verše *Dixit Dominus* jako příklad homofonní věty (dvou- či vícedílné), v jejímž průběhu můžeme studovat ztvárnění přímé a nepřímé řeči ve sborové/ansámblové větě v chrámové hudbě, dále *Virgam virtutis* jako příklad sólové árie a na závěr *Juravit Dominus* jako příklad ztvárnění věty kontrapunktické.

Dixit Dominus – vícedílná ansámblová věta aneb ztvárnění přímé a nepřímé řeči.

Úvodní verš žalmu – *Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis: Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum* – je mimo jiné nápadný svou strukturou, složením ze tří vět. Na tento formální aspekt však autoři reagují různě: někteří text raději semknou do jednoho celku (Händel, Sarri *Dixit F dur*, Terradellas), jiní jej rozdělí do dvou dílů (*Dixit Dominus – Donec ponam*; Scarlatti, Vivaldi, Sarri *Dixit D dur* (1, 2), *h moll*, Leo, Zelenka). Obecně platí, že první verš je pojat jako slavnostní úvod k celému žalmu. Velkolepost tohoto entré se odráží v plném obsazení a spíše svižnějším tempu. Formálně bývá věta vystavěna na principu střídání instrumentálních ritornelů prokládaných sborovými výstupy (blíže se k ritornelové formě zmíníme dále při analýze sólové árie). Stejně jako ve všech sborových částech žalmu je v průběhu využívána jak polyfonní, tak koncertantní technika. Využití obou technik se odvíjí od snahy ilustrace slovního sdělení.

Tento základní poznatek dokládá také jev, na který chceme poukázat. Odehrává v první a druhé části verše, kdy nejprve zazní úvodní oznámení: *Dixit Dominus Domino meo*, jež uvozuje vyzvání: *Sede a dextris meis*. Tato formulace nabízí skladatelům velice vhodné uplatnění práce se sazbou sólových a sborových hlasů. Sdělení přímé a nepřímé řeči v textu

žalmu můžeme tedy vysledovat také v hudebním dění. V některých případech dosahuje hudební pojetí velmi efektního prostorového až dramatického účinku.²⁶⁰

Z vybraných skladeb sleduje tuto možnost nedůkladněji Händel, což je zcela patrné v sazbě:²⁶¹ text *Dixit Dominus Domino meo* skanduje celý sbor podpořený plénem nástrojů a linka vokálních hlasů je spíše lineární, rozdrobená do krátkých rytmických hodnot odpovídajících přesně úvodnímu zvolání. Samotná promluva je pak zřetelně uvedena pouze sólovým hlasem a velice střídavým kontrapunktujícím doprovodem v prvních houslích. Ilustrace textu je do hudby realizována důsledně postupným sestupem melismatické pasáže na slově *sede*. O Händelově práci s celým textem tohoto verše jsme se již zmiňovali výše. Zajímavé je, že Scarlatti (*Dixit D dur*) používá tento efekt přesně opačně: *Dixit Dominus* uvádí sólovými hlasy, *sede a dextris* zní v celém sboru.

V případě ostatních skladeb takto efektně „divadelní“ pojetí nenajdeme, ovšem můžeme si jasně všimnout koncentrace na samotné slovo *sede* a za ním následující text, které jistě poukazuje na to, že skladatelé si byli vědomi možnosti promítnout přímé sdělení do hudební sazby a také tak činili. Zelenka a Vivaldi použili techniky vedení hlasu na způsob cantu firmu, kdy má jeden z vrchních hlasů předepsanou deklamaci textu v dlouhých hodnotách a ostatní hlasy jej kontrapunkticky komentují.²⁶²

V případě Leova *Dixit A dur* se důležitost slova *sede* projevuje velmi originálně v práci s celým textem verše. Leo jej pojal jako běžící na sobě téměř nezávislé textové smyčky, které vyvolávají dojem rotace. Zatímco v některých hlasech zní ještě úvodní slova, v dalších už je podloženo pokračování a toto překrývání dosahuje vrcholu na samém konci části, kde zazní osamoceno právě slovo *sede* – *usedni*(!). Tento pokus oproštění se od zpracování textu v za sebou jdoucích blocích je mezi ostatními úvodními částmi vybraných skladeb ojedinělý.

Slavnostní část *Dixit Dominus* v Sarriho *Dixit F dur* nezhudebňuje přímou a nepřímou řeč explicitně jako např. u Händela, ale koncentrace na slovo *sede* uvozující Hospodinovo vyzvání je zřejmá (viz imitační nástupy t. 13 C I, C II x A, T, B; t. 23 C I, C II, B x A, T; t. 28 C I x C II, A, T, B).²⁶³ Strukturu textu zpracoval Sarri v dvoudílné formě (A A'), jež využívá dvě kvazi-exposice („fugata”), které vyústí v homofonii na slova *scabellum pedum tuorum*

²⁶⁰ Literatura se k tomuto problému prozatím nevyjadřuje.

²⁶¹ Viz kritická edice (seznam literatury).

²⁶² Viz kritická edice (seznam literatury).

²⁶³ Viz II. díl: spartace *Dixit Dominus F dur*.

ověřenou ritornelem (R). Každá epizoda (a, b, c) vychází ze stejné modelované fráze, kterou nejprve uvede sólový hlas (hlasy), po nichž se s opakováním textu připojí tutti v homorytmické sazbě. Tato část je sjednocena ritornelem, který je založen na rychlých šestnáctinových sekvencích probíhajících v dvoudílné symetrické periodě. Epizody a, b, c přináší nový, kontrastní motivický materiál. Ačkoli je patrné, že ritornel větu formálně stmeluje, povšimneme si jeho proměny při nástupu dílu A'.

V houslích nastoupí vzestupný motiv (t. 35), jenž rytmicky navazuje na konec úvodního motivu (t. 32). Jeho výrazná melodika podporuje harmonickou modulaci (stupnicové pasáže s výrazným krokem velké tercie na začátku zdůrazňují sedmý stupeň nově nastoupivší paralelní tóniny d moll). Své původní podobě se ritornel přiblíží opět později v t. 49. Sarri tedy nespolehal na motivické proměny jednotlivých epizod a podpořil dvoudílné členění také obměnou motivického materiálu ritornelu.

Dále si také povšimněme nestandardního tonálního průběhu aplikovaného na běžně užívanou ritornelovou formu. Věta vychází z F dur, ale končí v a moll, čímž připravuje přechod k další části (*Virgam virtutis*) v e moll.²⁶⁴ Tonální průběh jasně vymezuje dvojdílnou strukturu věty, jež odkazuje k (častěji?) užívanému zhudebnění prvního verše ve dvou samostatných částech, jak jsme se zmínili výše.

A	R				F dur
	a	t. 8	C I, tutti	<i>Dixit...sede a dextris meis</i>	F dur
	r'	t. 17		druhá polovina R	C dur
	a'	t. 21	A, T, tutti	<i>Dixit...sede a dextris meis</i>	C dur
	r''	t. 30		první polovina R	F dur
A'	b	t. 34	A, tutti	<i>Donec...inimicos tuos</i>	d moll/a moll
	c	t. 45	tutti (fugato)	<i>scabellum pedum tuorum</i>	a moll-E dur-H dur-E dur-a moll
	r'''	t. 60		druhá polovina R v obměně	a moll

²⁶⁴ Viz Přílohy č. 3.

Virgam virtutis – sólová árie a ritornelová forma

Na příkladu zhudebnění druhého verše *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum* – se pokusíme ukázat práci na půdorysu ritornelové formy duchovní sólové árie (setkáme se také s termínem *aria da chiesa*).²⁶⁵

Tato část se ve vybraných skladbách vyskytuje na druhém, případně třetím místě skladby (v případě, že druhá část je koncipována na text *Donec ponam*). Zřejmě snaha o dosažení rozmanitosti a plynulého navazování jednotlivých částí skladby vedla autory k různorodému tonálnímu vymezení této věty. Stojí například v kvint-kvartových vztazích (Vivaldi, Zelenka, Sarri *Dixit D dur* (1))²⁶⁶ anebo může být také koncipována ve smyslu změny tónorodu v paralelní tónině (Händel, Sarri *Dixit h moll*).²⁶⁷ Jindy jakoby tonálním skokem „připraví půdu“ pro další modulace do dalších tónin (Sarri *Dixit F dur, Dixit D dur* (2), Terradellas, Scarlatti *Dixit D dur*).²⁶⁸

V tomto směru nelze vysledovat minimální pravidelnost. Pojítka mezi vybranými skladbami však tvoří obsazení této části, jež je ve čtyřech případech předepsáno pro sólový alt, ve dvou případech pro sólový tenor a ve dvou pro sólový soprán. Ve zbylých čtyřech skladbách bylo zvoleno ansámblové nebo tutti obsazení.²⁶⁹ Zmíněná shoda nám poskytne prostor pro porovnání několika kompozičních řešení zpracovávající identický text.

Motivická práce, prostředek nacházející své plné uplatnění v novém formálním konceptu druhé poloviny 17. století – ritornelové formě –, sloužila jako výborný tmelící prostředek. Bacciagaluppi definuje dva typy duchovní árie objevující se v první polovině 18. století: tzv. „jednoduchý“ („*einfache*“ *aria da chiesa*) a „rozšířený“ („*erweiterte*“ *aria da chiesa*) typ.²⁷⁰ Jednoduchá árie zhudebňovala jeden samostatný verš a měla tři ritornely proložené dvěma sólovými epizodami. Rozšířená árie zhudebňovala více veršů a měla čtyři ritornely a tři sólové vstupy. Bacciagaluppi upozorňuje, že rozšířenou formu nelze vnímat čistě chronologicky jako další stadium formy jednoduché.²⁷¹ Důležité kritérium pro určení odlišnosti v rámci tohoto formálního rozvržení vidí v momentu, kdy dochází k repríze a návratu prvního harmonického stupně věty.

²⁶⁵ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 60.

²⁶⁶ Viz Přílohy č. 3.

²⁶⁷ Přílohy č. 3.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ Přílohy č. 3.

²⁷⁰ V použití terminologie se Bacciagaluppi odvolává na Talbota (Talbot, Firenze 1995, s. 337).

²⁷¹ Tento fakt lze dokázat na dochovaných skladbách vídeňského okruhu druhé poloviny 18. století, ve kterých tento model již mizí. Viz MacIntyre, Bruce C.: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, Ann Arbor 1986 (cit. in: Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 60).

Tento aspekt sleduje v průběhu árie, kde nachází tři možná řešení:

- 1) jako důležitější pro hudební dění se projevuje první část věty, kdy je hudební materiál představen a následně prováděn již v první epizodě, po druhém ritornelu ve vedlejší tónině naváže na stejném stupni druhá sólová epizoda hlavním tématem, do hlavní tóniny zmoduluje v zápětí, ale pokračování tématu je odlišné a k jeho plné repríze již nedojde („*kopflastige*“ aria da chiesa)
- 2) další variantou č. 1 je možnost, kdy do hlavní tóniny zmoduluje již druhý ritornel a druhá sólová epizoda může začít ihned reprízou celého hlavního tématu v hlavní tónině
- 3) větší váha hudebního dění je přesunuta směrem k závěru věty do oblasti druhé sólové epizody díky zavržení možnosti motivického a harmonického návratu do hlavní tóniny a následně je věta prodloužena novým hudebním materiálem (často souvisí s textovou složkou), po němž teprve přijde očekávaný návrat („*endlastige*“ aria da chiesa); tento typ árie stojí na pomezí výše definované jednoduché a rozšířené árie²⁷²

Stejně jako v případě výše komentovaných složek, vysledujeme ve všech skladbách určité obecné postupy v zapojení ritornelu. Ovšem individuální invence a míra propojení jak samostatných vět, tak celého žalmu se u jednotlivých autorů liší.²⁷³

Nejprve porovnejme Sarriho pojetí. Jako generální poznámku uvedme, že všechny vybrané árie jsou dvoudílné (bez opakování da capo jako u světských árií), což se snažíme ve formálních schématech naznačit také (ne zrovna obvyklým) užitím symbolů velkých písmen. Různá tendence k dvoudílnosti – ovšem v rámci ritornelové formy – je zřejmá a reflektuje

²⁷² Ovšem jak Bacciagaluppi upozorňuje, v případě árie se jednalo o ojedinělé řešení, jak dokládá na příkladu Pergolesiho tvorby. Naopak zcela logicky nalezla tato forma uplatnění v závěrečných fugách a imitacích fugatech sborových vět, kde je zcela patrný důraz na sdělení v závěru věty. S pomocí dobové literatury také dokazuje, že míra užití těchto forem byla chápána normativně (Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 63).

²⁷³ Setkáme se s pojetím, kde každá část představuje vlastní svět s ostatními větami motivicky ani tematicky nijak nesouvisející (např. Sarriho *Dixit F dur*). Další pomyslný „stupeň“ představují z vybraného vzorku skladby, jež sledují stejný princip, ovšem využívají možnosti propojení celé skladby opakováním materiálu první části v závěru zhudebnňujícím text doxologie. Tento způsob by se dal označit za nejjednodušší a u námi vybraných skladeb nečastější (Vivaldi, Händel, Zelenka). Poslední úroveň zastupují skladby, které jsou koncepčně založeny jako velká forma, v rámci níž probíhají malé děje v rozmezí jednotlivých úseků (veršů). Tomuto pojetí se velmi blíží Händel, který však nepropojuje části motivicky, ovšem při studiu celku vnímáme nezastupitelnost každé z nich. Největší míry propojení celku dosáhl Zelenka, jak už jsme poukazovali výše.

strukturu verše: první díl obvykle zhudebňuje začátek verše *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion*, druhý díl text *dominare in medio inimicorum tuorum*.

Sarri Dixit F dur ²⁷⁴	tónina	takt	tempo	hlas	počet taktů	forma
	e moll	3/8	lento ²⁷⁵	A solo	102 t.	A A' R a r a' r b b ^a R

Elegantní, jednoduše vystavěná věta je propojená dvěma velkými a dvěma menšími ritornely, přičemž teprve v závěrečném ritornelu se připojují také housle. První sólová epizoda (*a*, t. 11) se skládá ze dvou period, v první zazní úvodní motiv, tzv. deviza, která je totožná s úvodním motivem ritornelu a následně je rozvedena/doplněna v continuu. Teprve druhý nástup hlasu devizu rozvíjí. Druhá epizoda (*a'*, t. 35) přináší stejný text s nově rozvinutým hlavním melodickým modelem, začíná v paralelní tónině G dur. V dílu A', který zhudebňuje druhou polovinu verše, přichází nejprve třetí epizoda s odlišným materiálem v hlasu (*b*) v paralelní durové tónině G dur (t. 52). Její linka vychází z čtyřtaktového rytmicky výrazného, melodicky střídmeho motivu, který se rozvine do melismatické pasáže. Při druhém opakování druhé poloviny textu se krátce vrací motivický materiál ritornelu (*b'*), případně *epizody a*, v tónině a moll (t. 68). Opakování poslední melismatické pasáže posílí modulaci do základní tóniny *e moll*.

Z hlediska sjednocení hudebního materiálu je zřejmé, že zatímco doprovod varhan (v závěru se přidají housle) vychází tématicky z ritornelu (až na krátké vybočení na začátku *epizody b*), zpěvní hlas prochází v průběhu tří epizod vývojem, který se postupně odchyluje od hlavního motivu, aby se k němu v posledním vstupu opět přiblížil (t. 68). Závěrečný ritornel je vygradován zesílením instrumentálního doprovodu. Vzhledem k tomuto průběhu bychom tuto árii mohli chápat jako rozšířenou duchovní árii („*erweiterte*“), v jejímž průběhu zároveň vnímáme položení váhy na druhou polovinu věty (viz výše), což by také odpovídalo textovému sdělení.

²⁷⁴ Viz II. díl: spartace *Dixit Dominus F dur*.

²⁷⁵ Tempo věty je přesně vepsáno v partu varhan na začátku věty jako *lento è viola*. Toto spojení však nedává smysl, z kontextu zápisu pramene CZ Pnm XV F 177 není přesný význam patrný.

Sarri Dixit h moll	tónina	takt	tempo	hlas	počet taktů	forma
	D dur	2/4	vivace	A solo	119 t.	A r a r a' r A' b r b' r

Formálně je toto řešení podobné jako v prvním případě, kdy je zřetelný důraz kladen na druhou polovinu věty. Opět se jedná o velmi elegantní jednoduchou kompozici založenou na střídém, rytmicky pregnantním motivu. Doprovod árie je doplněn o trubku a hoboje. Jejich funkce je však pouze doprovodná, sjednocená s houslemi, případně podporují hlasovou linku. Harmonický plán postupuje následovně: epizoda *a'*, kde začíná další nový vstup na první část verše, začíná na dominantě (A dur), odtud postupně moduluje přes a moll do h moll. V této tónině zazní poslední ritornel *dílu* A. Následuje *díl* A' zhudebnující druhou část verše opět v hlavní tónině v D dur. Melodicky je zpěvní hlas odvozen z hlavního motivu ritornelu. Doprovod je však uzpůsoben na způsob secco akordických vstupů. Při druhém opakování textu (*b'*) přichází tónina G dur. Fráze, jež je rozvinuta do delšího oblouku, zakončuje ritornel in D. Stejně jako v předchozím případě bychom tuto větu mohli chápat jako rozšířenou duchovní árii.

Sarri Dixit D dur (2)	tónina	takt	Tempo	hlas	počet taktů	forma
	e moll	c	Andante	A solo	35 t.	A a r a' r A' b b' r

Formální průběh odpovídá délce této věty. Zhudebnění vychází z podobného principu dvoudílné formy propojené stručnými návraty v doprovodné lince. Motivicky je melodika hlasu v první části textu mnohem plošší. Začíná deklamativně na jednom tónu, zatímco v druhé polovině se objevují v hlase dramatictější postupy v akordických rozkladech. Hlasová linka je z hlediska sledování motivické práce zcela nezávislá na dění v doprovodu. Harmonicky jsou díly A, A' ve vztahu paralelní e moll a E dur, která v závěru opět zamíří do e moll. Porovnáme-li tedy řešení předchozích dvou Sarriho árií, lze konstatovat naprosto odlišný přístup v tomto řešení, které bychom mohli identifikovat jako jednoduchou árii třetího typu.

Vivaldi Dixit D dur	tónina	takt	Tempo	hlas	počet taktů	forma
	G dur	c	Allegro	C solo	59 t.	A A' R a b r a' b' R

Vivaldi použil taktéž ritornelovou formu. Rytmico-melodickou složku tvoří fakticky jednoduše harmonizovaný jednohlas (základem je výrazný synkopický rytmus), kdy autor nepoužil ani možnosti imitace hlasů (samozřejmě kromě přede hry a prvního nástupu hlasu) – hlas a první housle zní unisono. Jedná se tedy o velmi jednoduchý koncept, který ovšem stejně jako ostatní příklady respektuje zákonitosti frázování: jednoduchý motiv se vzápětí rozvíjí v melismatickou pasáž, přičemž druhá část verše, na kterou je obecně kladen větší důraz, je opakována četněji. Oproti Sarriho řešení zde sledujeme větší propojení dílů A, A'. Každý z nich totiž obsahuje celý verš, který je opět členěn na dva hudebně odlišné oddíly odpovídající dvěma dílům textovým. *Ritornel* a *epizody a, a'* jsou hudebně sjednoceny, zatímco *epizoda b* přináší nový hudební motiv.

Leo Dixit D dur	tónina	takt	tempo	hlas	počet taktů	forma
	e moll	c	andante	T solo, Ob (Virgam...) +sbor (Dominare..)	25 t.+17 t.	A + B a b a

Podobně jako u Vivaldiho a Sarriho (*Dixit F dur* a *h moll*) je také u Lea základem snaha o sjednocení nástrojové a hlasové linky, kdy hlas imituje instrumentální linku (hoboj sólo!). Oproti dvoudílnosti v jednom celku, zvolil však autor rozvržení textu do dvou částí, přičemž důraz je kladen na druhou z nich. Část B slouží výborně jako vygradování obsahového sdělení v homorytmicky úsečném sborovém tutti.

Scarlatti Dixit D dur	tónina	takt	tempo	hlas	počet taktů	forma
	H dur	2/4	allegro	T solo (Virgam...) +sbor (Dominare...)	76 t.+36 t.	A + B a a'

Základem motivu této části je ostrý synkopický rytmus. Práce je opět podobná jako u Sarriho a Lea: text je představen v krátkém motivu. Následně je vždy rozveden do melismatické pasáže (při každém opakování zcela odlišné). Opět si všimneme

sjednocení charakteru instrumentální a hlasové linky. Stejně jako Leo, zvolil Scarlatti dělení textu do dvou částí, z nichž druhá je výrazně deklamativního charakteru.

Terradellas Dixit D dur	tónina	takt	tempo	hlas	počet taktů	forma
	B dur	2/4	largo	C solo	103 t.	A A' R a r b a' R

Tato árie je ze všech příkladů nejvirtuóznější jak po stránce pěvecké, tak instrumentální. Je zde dokonce krátce před závěrem vyznačeno místo pro kadenci.²⁷⁶ Oproti ostatním analyzovaným áriím uměřenějšího charakteru, má tato tedy spíše operní rysy, ovšem s formou árie Da capo nemá tato koncepce nic společného.

Händel Dixit g moll	tónina	takt	tempo	hlas	počet taktů	forma
	B dur	c	andante	A solo	53 t.	A A' R a b R

Stejně jako je Händelovo *Dixit* oproti ostatním „jednodušším“ skladbám kompozičně dotaženo do nejmenších detailů, vyniká také pojetí této části. Oproti italským skladbám probíhá vokální hlas takřka nezávisle na doprovodné lince: hlasová linka prochází vlastním vývojem (*a*, *b*), zatímco linka doprovodu vychází stále z materiálu úvodního ritornelu.

Charakter hlasové linky je ovlivněn instrumentální hybností v dlouhých melismatických pasážích. Formulace zpěvního partu vychází zpočátku ze stejného principu jako u ostatních autorů: první fráze začíná (ve shodě s průběhem devizové árie) přednesením textu v krátké podobě a ten je následně v opakování rozvinut do virtuóznější pasáže. V dalším průběhu však probíhá spíše sled figurací a sekvencí. Teprve na konci dojde velmi plynule k jistému opakování nového motivu.

Na základě výše uvedených zjištění můžeme konstatovat, že pro sólovou árii na text *Virgam virtutis* existovala kompozičně různá řešení, která ovšem vycházela ze stejného

²⁷⁶ V jiných případech by se jistě také dala kadence vložit, ovšem takto jasně nejsou místa pro její zařazení v ostatních skladbách označena. Tato skutečnost však může souviset i s dobou vzniku pramene, která je přibližně okolo 1763.

základu.²⁷⁷ Sarriho zpracování sólové árie odpovídá dobovému vkusu a koncepčně se spíše vymyká z okruhu dalších analyzovaných pojetí (kromě příkladu z *Dixit D dur* (2)). Navážeme-li na Bacciagaluppiho, identifikujeme tento typ árií s definicí „*erweiterte Kirchenarie*“.

Hlavním formotvorným prvkem byl pro autory samozřejmě text jasně vykazující znaky dvoudílnosti, která je ve všech případech respektována. Analyzované árie mají dvoudílnou strukturu, přičemž celek je propojen návraty v instrumentálním ritornelu. Druhý díl často obsahuje motivicky odlišný materiál (*b*), který bychom mohli chápat jako zárodek oblasti vedlejšího tématu, který nabyl větší formální důležitosti v období vrcholného klasicismu.

Pokud bychom hledali vodítko pro samotné frázování a vystavění celku na krátkých opakujících se motivech, rozvinutých dlouhých virtuóznějších pasáží, nebudeme se jistě mýlit, když budeme přímé vlivy hledat v operní árii. Ovšem charakterově jde samozřejmě o méně virtuózní tvar vhodný pro chrámový provoz. Sarriho melodika je vcelku prostá a rytmicky pregnantní.

Téma sólových árií v rámci žalmu *Dixit Dominus* není tímto exkurzem zdaleka vyčerpáno. Jako další problematika se ke studiu nabízí neméně zajímavé árie s obligátním nástrojem, které vytvořili ve svých skladbách L. Leo (*Dixit A dur, D dur*) nebo Zelenka na verše *Dominus a dextris tuis* a *De torrente*. Zaznamenaná je také árie *Dominus a dextris tuis* pro tenor a violoncello v Sarriho *Dixit D dur* (1).

²⁷⁷ Huckle, Scandicci 1976, s. 187: tato hypotéza by mohla souviset s autorovým závěrem na základě analýzy Pergolesiho žalmové tvorby. Podle Huckeho nepředstavovaly žalmy první poloviny 18. století ustálený hudební druh. Tímto byl vhodným polem pro hledání nových řešení, které vykazovaly náznaky vývoje sonátové formy.

Juravit Dominus – vícedílnost a použití kontrapunktické techniky

(závěrečná gradace – fuga, fugato)

Jak jsme již zmínili výše, tento verš představuje myšlenkovou katarzi žalmu. Přináší velmi silné sdělení o důležitém rozhodnutí a vložení důvěry v nového nositele tradice. Myšlenkový obsah této části vedl skladatele obvykle ke gradaci výrazu a bohatšímu využívání kontrapunktické práce, což z našeho pohledu představuje další vhodný materiál pro srovnávací analýzu.

Text čtvrtého verše je složen ze dvou částí: *Juravit Dominus, et non poenitebit eum / Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech*. Tento formální rys byl skladateli zohledněn také v hudebním členění skladby, přičemž někteří rozdělili dále ještě jeho první polovinu: *Juravit Dominus / et non poenitebit eum*.²⁷⁸ Formálně se tedy nabízí až třídílné členění, které se však v rámci námi vybraných skladeb neobjevuje – shledáme řešení nanejvýš o dvou dílech (kromě Terradellase, který začíná druhý díl od *et non poenitebit*, tvoří ostatní autoři druhý díl na text *Tu es sacerdos*).

Kratší jednodílné pojetí vysledujeme v případě Zelenky, Vivaldiho a Leova *Dixit D dur*. Jejich formální řešení přesto částečně reflektuje naznačenou strukturu třemi úseky, čímž mj. také dosahují gradačního vyústění k výroku *Tu es sacerdos*. Děje se tak za pomoci zrychlování tempa, změny sazby a postupného přechodu od homorytmického vedení hlasů k polyfonní sazbě. Zhudebnění tohoto verše je tedy otázkou práce s textem, ale také kompoziční „výzvou“ ukázat kontrapunktické umění v závěru věty. V těchto sledovaných případech je plocha příliš malá, abychom mohli závěrečný díl označit za fugu. Jde spíše o imitační, fugatové zakončení. Z hlediska instrumentace je zajímavé, že Leo podpořil tuto část zvukem trubek a tympánu. Stejně tak učinil v podobně řešené části *Judicabit in nationibus* téže skladby. Pokud si všimneme, že žestě přidává ještě v krajních, obecně nejoslavnějších větách, nemůžeme přehlédnout zřejmou důležitost těchto vět.

Leo použil žestě v této části také v *Dixit A dur*. Zde však již použil dělení do dvou částí, kdy ovšem druhá navazuje na první jako její vyvrcholení v grandiózní trojitě fuze a capella (114 taktů). Tato část měla vzniknout samostatně již v roce 1723 a do tohoto *Dixit* byla zakomponována přibližně roku 1736.²⁷⁹ Scarlatti (*Dixit D dur*) pracuje velice podobným způsobem, přičemž v druhé části zkomponoval rozsáhlejší dvojitou fugu (147 taktů).

²⁷⁸ Viz Přílohy č. 3.

²⁷⁹ Krause, R.: heslo Leo, Leonardo, in: Fischer, L. (Hrsg.), *MGG*, Personenteil 10, Kassel 2003, sl. 1581-1592.

Sarriho *Dixit D dur* (2) obsahuje stejně koncipovanou dvojici jako v Leově a Scarlattiho případě. Závěrečná fuga (123 taktů) je v tomto případě dvojitá, ovšem pokud bychom porovnali Leovu a tuto práci, nelze říci, že by z hlediska melodické a celkově pojaté kontrapunktické práce patřila Sarriho k nejvytříbenějším. Na závěr fugy je připojen ritornel. Zde se přidávají také smyčce, které stejně jako v Leově případě samotnou fugu nedoprovázejí.²⁸⁰

Terradellas použil i v této větě oproti ostatním odlišný přístup. Text sice rozdělil do dvou částí, ale fugu koncipuje od textu *et non poenitebit*, přičemž na tento úryvek připadá *dux* a na text *tu es sacerdos comes* (232 taktů). Opět vidíme netradiční prolínání textu, podobným způsobem jako v ostatních částech, na které jsme již upozorňovali výše. Stejně jako u Lea a Scarlattiho můžeme obdivovat promyšlené vedení hlasů vokálně-instrumentální polyfonní věty.

Podobně jako v předchozích částech – nejpropracovanější a nejbarvitější zhudebnění nalezneme v *Dixit* G. F. Händela. V jeho případě má tato věta členitější dělení: nejdříve zaznívá střídavě text *Juravit Dominus* (homorytmický, deklamační díl) a *et non poenitebit* (imitační díl), každý v samostatném kontrastujícím oddíle (a b, a' b'), které se v opakování rozrůstají. Vyznívají jako dvojice – vznosné rčení, na něž následuje stvrzující odpověď. Závěr dílu b' je navíc efektně ukončen strmým decrescendem, které působí jako divadelní odchod ze scény. Takto ukončený díl skvěle připravuje okamžitý nástup vrcholné gradace sdělení ve formě dvojitě fugy a capella. Podobně jako jsme ukázali na příkladu árie *Virgam virtutis*, kde Händel nevychází pouze z jednoho motivu, také zde se pokusil postavit do kontrapozice nejen dvě témata, ale také dva textové proudy: *dux* v dlouhých hodnotách se klene na text *Tu es sacerdos*, zatímco *comes* kontrapunktuje v šestnáctinových hodnotách na text *secundum ordinem Melchisedech*.²⁸¹

Sarriho *Dixit F dur* čistě fugovou větu neobsahuje. Přesto obsahuje fugatovou větu, ovšem až v šesté části *Judicabit in nationibus*, která tvoří jeden z vrcholů skladby. Podobně jako v případě verše *Juravit Dominus*, kterému jsme se věnovali výše, je tato část komponována jako dvoudílná forma. Zatímco díl A využívá již pozorovanou ritornelovou formu, kde se efektně střídají nejen instrumentální, ale také vokální tutti a sólové plochy,

²⁸⁰ Druhé Sarriho *Dixit D dur* (1) smyčce pro část *Tu es sacerdos* předepisuje. I když se v případě této části jedná o velice krátký útvar (32 taktů), přece jen lze vysledovat polyfonní práci v hlasech, ovšem mezi skladby typu Leova *Dixit* jej řadit nelze.

²⁸¹ Srovnej kritická edice (seznam literatury).

díl B využívá imitačního kontrapunktu. Jeho podoba je velmi jednoduchá, ovšem funguje spolehlivě – vytváří pocit gradace a slavnostnosti.²⁸²

V dílu B (fugato) sledujeme práci se dvěma motivy. První je sestupný v dlouhých hodnotách (celé noty), může asociovat začátek „chorálního“ cantu firmu.²⁸³ Druhý motiv je pak kontrastní, pohyblivý a v drobných hodnotách (čtvrtové noty).²⁸⁴ Oba motivy zazní ve všech hlasech pouze jednou (simultánně nebo za sebou) na stejný text (*conquassabit*) až do chvíle, kdy se hlasy spojí v homorytmické sazby (*capita in terra multorum*). Následuje opakování dosud představeného materiálu na dominantě. Nejprve zazní motivy v nástrojích, poté v hlasech. Před posledním opakováním zazní ještě krátká imitační spojka („a capella“), kde se objeví třetí, nový motiv v tečkovaném rytmu. Jeho funkce odlehčení a zároveň přípravy na závěr je podpořena tonálním vybočením do g moll. Závěr již probíhá v základní tónině (B dur).

takt c		R			d moll
	t. 11	A	a (<i>Judicabit</i>) b (<i>implebit ruinas</i>)	C I, A, T tutti	d moll
		R			a moll
	t. 29	A'	a' (<i>Judicabit</i>) b' (<i>implebit ruinas</i>)	C II, A, B tutti	a moll
alla breve		R			D dur
	t. 57	B (fugato)	c (<i>conquassabit</i>)	fugato (motiv 1, 2)	B dur
	t. 68		(<i>capita</i>)	homorytmie	
	t. 74		c' (instr. mezihra)	(motiv 1, 2)	F dur
	t. 81		(<i>conquassabit</i>)	fugato (motiv 1, 2)	
			(<i>capita</i>)	homorytmie	
	t. 100		c'' (<i>capita</i>)	fugato (motiv 3)	g moll/B dur
	t. 106		(<i>conquassabit</i>)	fugato (motiv 1, 2)	B dur
			(<i>capita</i>)	homorytmie	

Pro porovnání fugatové techniky v *Dixit F dur* připojme ještě analytické poznámky k závěrečné doxologii. Sarri nenavazuje tematickým materiálem na první větu, ovšem při bližším pohledu zjistíme, že v dílu B pracuje s hlasy stejným způsobem jako v úvodní části *Dixit*. Tedy pracuje s textem tak, že frázi vždy uvede sólový hlas v melodicky výrazném motivu a následně je text homorytmicky deklamován jako dovětek ve sborovém tutti. Základem věty je dvoudílná forma. Opět upozorníme na harmonický plán věty podobně jako u první části. Počáteční není hlavní tónina *F dur*, nýbrž *B dur*, jež navazuje na tóninu *g moll* předešlé části *De torrente*. Do hlavní tóniny se dostane až v dílu B. Díl X ještě vybočí

²⁸² Viz II. díl: spartace *Dixit Dominus F dur*.

²⁸³ Tamtéž: hlas C II, B, Org.

²⁸⁴ Tamtéž: hlas C I, A, T.

do paralelní *d moll* a končí v *C dur*, která je již dominantou k *F dur*, do níž hudba během v dílu C moduluje.

Kontrapunktická práce závěrečného oddílu je propracovaněji než v předešlém příkladu. Sarri pracuje se dvěma motivy, kterým však nevyčleňuje samostatný hudební oddíl skladby, jak by se dělo ve větší fugové kompozici, nýbrž řadí je v hlasech hned za sebe. Hlava prvního z nich má výrazný úvodní charakter v delších rytmických hodnotách (na slova *et in saecula saeculorum*, t. 173), druhý se pohybuje v rychlejších kvintových skocích (na slovo *amen*, od konce t. 176). Oba motivy prochází rychlými imitačními částmi, které se vždy sjednotí do homorytmického bloku, jenž je hudebně ztotožněn s dříve představenými motivy. Tento průběh se v dílu C čtyřikrát zopakuje.²⁸⁵ Imitace se vždy týkají pouze vybraných hlasů (většinou C I, A, T), načež v homorytmii se zapojí zbývající hlasy.

Sofistikovanější polyfonie hlasů se projevuje ve dvou aspektech: sledujeme větší prostupnost a plynulejší přechody mezi polyfonními a homofonními oddíly, než jak je tomu v dílu B části *Judicabit in nationibus*. Tento dojem vychází z práce s textem. Sarri neustále konfrontuje obě klauzule (*et in saecula saeculorum*, *amen*). Například v t. 83 pokračuje tenor v imitačním duchu na slovo *amen*, zatímco ostatní hlasy jsou již jednoceny ve slovech *et in saecula...*. Alt navíc synkopuje CI, CII a B. Naopak z homorytmie je vydělen hlas (viz např. t. 189 A, T na slovo *amen*), který prodlužuje textové sdělení do nově začínající polyfonie (t. 191 C na slova *et in saecula...*).

takt c		A	a (<i>Gloria</i>) a' (<i>Gloria</i>)	tutti	B dur
3/8	t. 11	B	R		F dur
			a (<i>Gloria</i>) b (<i>gloria Patri...</i>)	A, C I solo tutti	
			R		
			a' (<i>Gloria</i>) b' (<i>gloria Patri...</i>)	C I solo tutti	
			a'' (<i>Gloria</i>) b'' (<i>gloria Patri...</i>) ... R	B solo tutti	
takt c	t. 161	X	(<i>Sicut erat</i>)	C I, A, T solo tutti	d moll-C dur
	t. 173	C	(<i>Et in saecula saeculorum</i> ; <i>Amen</i>)	c d	F dur

²⁸⁵ Viz II. díl: spartace *Dixit Dominus F dur*: části dílu C od taktů 173, 191, 214, 229.

Analyzované příklady dokazují, že kontrapunktické techniky byly stálou řemeslnou výbavou skladatele a i v první třetině 18. století vznikaly v tomto stylu kompozice vycházející z jejích nepřeberných možností. Díky prolnutí koncertantního a polyfonického stylu byly však skladatelům otevřeny nové možnosti ztvárňování textových pasáží, které přispěly k dynamičtějšímu průběhu hudební formy. Sarriho kontrapunktická práce v analyzovaných skladbách zapadá do dobového průměru. Její použití v závěrech polyfonních vět bylo v souladu s dobovými nároky na zhudebnění určitého typu textu s výraznou finální klausulí. Používal rytmicky výrazná, melodicky jednoduchá témata či motivy, jejichž hudební provádění je ukázkou solidní kontrapunktické věty. Ve srovnání s autory jako je Leo, Vivaldi Zelenka nebo Händel jsou Sarriho postupy jednodušší (snad kromě příkladu z *Dixit D dur* (2)). Práce se sborovým tutti je soustředěna hlavně na imitační provádění hlasů ve fugatových plochách, které přechází do homorytmie. Avšak toto měřítko nelze k vzhledem k počtu studovaných skladeb brát jakkoli ultimativně. Pro zhodnocení, které by mělo větší výpovědní hodnotu, bude proto třeba prozkoumat další dosud neprobádané skladby.

4.4 Domenico Sarri: *Dixit Dominus F dur* – shrnutí

Shrňme-li dosavadní pozorování o Sarriho *Dixit F dur* a dalších kompozicích, lze konstatovat, že v první třetině 18. století byly v rámci této žalmové kompozice uplatňovány autory rozličné přístupy (počet částí, volba tóniny, obsazení). Ovšem na druhou stranu lze vysledovat určité obecně přijímané normy v přístupu k tomuto typu duchovního textu (hlavní strukturace textu, volba obsazení, forem a kompozičních technik v jednotlivých částech).

Sarriho *Dixit F dur* jistě nepatří svými rozměry a charakterem k nejpůsobivějším zástupcům žánru, ovšem jedná se o skladbu, jež zastupuje dobový hudební vývoj a dnes slouží jako dobrý příklad běžné chrámové produkce počátku 18. století v Neapoli a později zprostředkovaně také v Čechách. *Dixit F dur* vychází z dlouhé tradice motetových skladeb, což se odráží v blokovém řazení textů v tutti částech. Zároveň eliminuje hustou polyfonní sazbu do kulminačních bodů kompozice. V ostatních plochách převažuje koncertantní styl využívající jak umění kontrapunktu, tak rytmicky sjednocených homofonních ploch s jednoduchou linkou doprovodu. Techniku cantu firmu opouští a nahrazuje ji ritornelovou formou. Jako protipól koncertantních částí se plnohodnotně zařadila dvoudílná sólová árie na

stejném formovém (tj. ritornelovém) principu, jež je zcela samozřejmě přizpůsobena chrámovému provozu.

Co do počtu částí se Sarriho koncepce jeví být spíše méně obvyklá. Z vybraných skladeb patří mezi ty s nejmenším počtem částí. – každá část zhudebňuje jeden verš žalmu.²⁸⁶

Obsazení patří k nejzákladnějším mezi studovanými skladbami, ovšem odpovídá dobovým zvyklostem a potvrzuje tehdejší příklon k popsanému typu sazby. Při pohledu na celek se projevuje, že rozdělením textu a sazbou dosáhl Sarri přehledné symetrie a vyvážení skladby (sborové části jsou proloženy sólovými áriemi). Aniž by ve skladbě prosazoval motivické návraty, či propojování částí, dosáhl pomocí této organizace spolu s „promyšleným“ harmonickým plánem koncentrace skladby do jednoho oblouku. Tento dojem plynulého průběhu celé kompozice podtrhuje charakterová odlišnost sólových árií. V jejich průběhu sledujeme citlivě odstupňované propojení či odlišení instrumentální a vokální sazby v různě odstupňovaném pojetí sazby.²⁸⁷

Pomocí analýz Sarriho skladeb *Dixit Dominus* lze konstatovat zřejmý příklon ke koncertantnímu stylu, kombinující prvky starého a nového stylu, jež bývá označován jako *stile misto*. Sarriho kontrapunktická práce v analyzovaných skladbách odpovídá dobovému užití především v závěrech polyfonních vět, ovšem jak jsme ukázali ve vybraných skladbách, oproti ostatním řešením byla Sarriho ztvárnění prostší.

Skladebný celek není propojen velkými motivickými návraty, které spatřujeme např. v Händelově či Vivaldiho pojetí. *Dixit F dur* však dokázal stmelit symetriemi a tonální organizací v úzeji propojený celek. Formálně převládá v Sarriho sólových a ansámblových/sborových částech ritornelová forma. Její pojetí je flexibilní a zároveň prozrazuje tendenci k dvoudílnosti. Melodická invence vychází z pregnantně rytmizovaných, periodicky klenutých frází. V nástrojích se uplatňuje figurativní opakování, zatímco melodická linka hlasů je elegantně prostá, ovšem ve vypjatějších momentech dochází k posunu směrem k instrumentální hybnosti.

²⁸⁶ Viz podkapitolu 4.1: přepis žalmu.

²⁸⁷ Obě složky – hlasová a instrumentální – druhé části *Virgam virtutis* pro sólový alt jsou charakterově vyvážené a sladěné do jednotícího afektu. Čtvrtá část na text *Juravit Dominus* je naopak zřetelně tvořena dialogem dvou pásem. Instrumentální složka je zřetelně pohyblivější, vertikální, zatímco hlasová linka je vedená v horizontálních frázích. Pátá část *Dominus a dextris tuis* pro sólový bas je opět charakterově sjednocena, ovšem oproti klidné elegantní druhé části je celkově posunuta směrem k instrumentální melodice, což se projevuje na technické obtížnosti vokálního partu. Poslední sólová árie je opět klidnější, náladově podobná druhé části, ovšem nelze zde mluvit o sjednocení obou složek, naopak motivicky odlišná pásma sólového hlasu a instrumentálního doprovodu jsou neustále v přímé interakci.

Na závěr se pokusíme alespoň okrajově zasadit Sarriho *Dixit F dur* do kontextu dalších skladeb uložených v pražských archivech: *Dixit D dur* (1) (CZ Pnm 390), *Dixit D dur* (2) (CZ Pak 1134), *Laudate pueri* (opis 1734-1737; CZ Pak 1137) a *Offertorium In hac excaelsa die* (opis 1729; CZ Pnm XV F 176), *Beatus vir A dur* (opis 1721; CZ Pnm XV F 175).

Srovnáme-li pouze okrajově *Dixit F dur* s dalšími dvěma kompozicemi českých rukopisů, *Dixit D dur* (1, 2), z některých znaků vysvítá, že se jedná o koncepčně odlišnou práci. Jejich kompoziční styl je odlišný jak v utváření jednotlivých motivů, tak pojetí celku (strohé, melodicky méně invenční fráze, melodicko-rytmická linka otrocky přizpůsobená spádu textu, věty malého rozměru využívající pouze nejnutnější formální oddíly). Ve srovnání s *Dixit h moll* je charakter zmíněných prvků naopak velmi podobný. Rozdílnost autorsky sporných *Dixit* je zřejmá, ovšem zda se přiklonit k názoru, že se nejedná o Sarriho kompozice, zůstává prozatím otevřenou otázkou pro další bádání.

V otázce instrumentace platí, že sazba vysokých smyčců (a případně také dechových nástrojů jako u *Offertoria* a *Laudate pueri*) je sjednocena do unisona, stejně tak skupina generálbasu (pramen *Laudate pueri* obsahuje ve skupině generálbasu nejen hlas varhan, ale také fagotu/violoncella).

V rámci *Offertoria* narazíme (narozdíl od ostatních Sarriho skladeb v pražských sbírkách) na použití formy da capo jak v sólových áriích, tak ve finální větě. Každé z vět vždy předchází recitativ. Srovnáme-li první a poslední tutti část *Dixit* a finální část *Offertoria*, podobným prvkem by mohl být výrazný modulační přechod mezi tóninami v rámci jedné věty. První část *Dixit F dur* začíná v F dur a končí v a moll. Finální věta *Offertoria* moduluje je z B dur do G dur a v da capo opakování první části se vrátí do B dur.²⁸⁸

Opis žalmu *Beatus vir* vznikl nejspíše nejbližše našemu rukopisu se skladbou *Dixit Dominus F dur*.²⁸⁹ Svým obsazením pro sólový soprán a doprovodné nástroje stojí mimo okruh dalších zmíněných kompozic, které jsou psány pro sóla, sbor a nástroje. Ovšem právě kvůli časové blízkosti vzniku rukopisů by mohla být přínosná hlubší analýza a porovnání obou skladeb.

²⁸⁸ Viz II. díl: spartace *Dixit Dominus F dur*.

²⁸⁹ Viz 2. kapitola.

Závěr

Třicet sedm duchovních skladeb s udaným autorstvím Domenica Sarriho dochovaných (v mnoha případech zcela jedinečně) v českých fondech je důležitým pramenným dokladem o hudební tvorbě, jež byla podstatnou součástí české chrámové produkce v 18. století. Jak se v průběhu práce ukázalo, nelze tyto hudební památky pojímat izolovaně. Každý z opisů uchovává jedinečná svědectví vztahující se k jeho původu či dalšímu upotřebení. Při dešifrování různých indicií a přípisů se často přiblížíme činnosti přímých aktérů hudebního života 1. poloviny 18. století na pražských kůrech. Tyto prameny zprostředkovávají informace nejen o italské produkci a jejím šíření, ale zpřesňují také naši představu o stavu a chodu hudebního provozu v Praze a dalších hudebních centrech, jako byl například klášter v Oseku nebo kostelní kůr v Mělníce. Z těchto výsledků vyplývá, že koncentrace na určitý vytipovaný soubor skladeb přináší relevantní, často vzájemně se doplňující zjištění.

Již starší muzikologické práce věnované italským rukopisům v českých sbírkách (Podlaha, Kamper) zaznamenaly v několika případech výskyt skladeb Domenica Sarriho v českých sbírkách. Doposud však chyběl ucelený přehled zde dochovaných rukopisů včetně dalších konkordancí. Během našeho bádání bylo doposud zjištěno 49 rukopisů k 37 chrámovým skladbám uložených v českých archivech – v Českém muzeu hudby, Archivu Pražského hradu, v Archivu křižovníků s červenou hvězdou a v Moravském zemském muzeu v Brně. Jejich celkový počet se bude nepochybně dále rozšiřovat, avšak zmapování všech rukopisů Sarriho tvorby je jistě reálné. Ovšem, jak jsme upozornili, nedostupnost velké části pramenů z křižovnické sbírky je podstatným ochuzením naší povědomosti o Sarriho tvorbě. Bez těchto opisů bude prozatím pohled na duchovní tvorbu Domenica Sarriho nekompletní.

Tyto prameny však netvoří uzavřenou skupinu. Naopak, při bližším zkoumání konkordancí a dalších odkazů, které zpřístupňuje databáze RISM a SHK, byly konstatovány další přesahy. Zjištěno bylo nejisté autorství několika skladeb, určili jsme blíže další země, kde se tato díla dochovala (tedy nejen v Čechách, ale také v Německu, Rakousku, Polsku, Belgii a Anglii). Na základě vnější a vnitřní kritiky pramenů a odborné literatury jsme v některých případech konstatovali zjištění původní provenience rukopisů, případně také jejich dataci a kopisty (J. A. Sehling, A. Hantschl, J. F. Novák, A. Douša). Velmi cenné

byly v tomto ohledu poznatky A. Podlahy, C. Bacciagaluppiho a M. Jonášové. Vzhledem k velkému množství materiálu bylo naším úkolem shrnout zjištěné informace „pouze“ o vybrané skupině opisů žalmových kompozic. Je třeba upozornit, že v tomto bodě se stále ještě nabízí prostor pro další bádání.

Nejprve jsme pracovali pouze se sedmi dostupnými prameny, které se během práce rozšířily na okruh osmi rukopisů.²⁹⁰ Díky detailní vnější kritice pramenů jsme mohli dojít k obecnějším závěrům. Jednak byla potvrzena a doplněna některá zjištění C. Bacciagaluppiho a v případě třech rukopisů se nám vlastním studiem podařilo také přesně určit dataci, u dalších čtyř alespoň přibližně. V několika případech jsme přesně identifikovali kopistu, k čemuž nám posloužila cenná zjištění A. Podlahy o hudebnících působících na kůru chrámu sv. Víta, ale také E. Trolly o mělnickém kůru a C. Bacciagaluppiho o regenschori oseckého kláštera. V neposlední řadě bylo identifikováno a ověřeno několik hudebníků díky slovníku *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon* J. G. Dlabacze. Mohli jsme si tak udělat představu o pohybu hudebního materiálu mezi jednotlivými institucemi, což jenom potvrzuje jejich otevřenost a fluktuaci hudebního materiálu nejen na našem území. Bacciagaluppi, ale také starší česká literatura, poukazuje na fakt, že osecký klášter půjčoval své hudebniny také do Drážďan a Lipska.²⁹¹ Takto bychom snad mohli vysvětlit dnešní uložení oseckého opisu Sarriho *Messa a nove Voci* (Kyrie & Gloria D dur (2)) (D B Mus.ms. 19450/1) v berlínské Staatsbibliothek.²⁹²

Zcela otevřenou problematikou zůstává otázka vodoznaků a papíren. I když jsme zjistili jejich shodu či dokonalou duplicitu, kromě několika výjimek, které se podařilo přesně identifikovat s pomocí prací F. Zumana a G. Einedera, se při jejich ověřování nemůžeme u většiny případů opřít o žádnou další odbornou literaturu.

Musíme také zmínit, že dvě ze skladeb *Dixit Dominus D dur* (1) CZ Pnm Mělník 390 a *Dixit Dominus D dur* (2) CZ Pak 1134 byly označeny na základě porovnání incipitů v databázi RISM jako autorsky sporné. Druhá z nich je dochována také pod jménem autora Santo Lapiho (ca 1700–po 1764), stejně jako první, jež byla nalezena také jako skladba Francesca Duranteho (1684–1755). Především Lapiho autorství je minimálně překvapivé. Dosud byl tento autor spojován především s operním prostředím. Jeho krátké hostování

²⁹⁰ Jeden z pramenů (CZ Pnm XLVI E 339) byl sanován z důvodu poničení během záplav v 2002 a nyní je již ve velmi dobrém stavu opět k dispozici badatelům.

²⁹¹ Mikuláš, J./Mátlová Solazzo, B.: *Opera & chrám*, in Charvátová, K. (ed.), *900 let cisterciáckého řádu*, Praha 2000, s. 279–296; Mikuláš, J./Žáčková, M.: *Hudba v klášteře*, in Krutský, N. (ed.), *800 let kláštera Osek*, Osek 1996, s. 245–258; Renton, New York 1990, s. 199–207.

²⁹² Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 113–122.

v Praze by však mohlo být důvodem, proč zde nalézáme jeho stopu v oblasti duchovní tvorby (samozřejmě nemusel být autorem, ale pouze zprostředkovatelem).

V případě obou děl jsme se pokusili otázku autorství prověřit také na základě hudební analýzy a porovnání s ostatními Sarriho Dixit vyslovit hypotézu, zda by se mohlo jednat o Sarriho skladby. Je zřejmé, že se prozatím nemůžeme opřít o dostatečné množství dalších faktů, ovšem z výše naznačených stylových odlišností mezi Sarriho *Dixit F dur*, *Dixit h moll* a spornými *Dixit D dur* vyplývají zjištění, která dle našeho názoru Sarriho autorství spíše vylučují, ovšem toto tvrzení bude třeba podrobit dalšímu zkoumání a kritice. Naopak *Dixit F dur* a *h moll* vykazují množství shodných řešení, která spíše potvrzují autorství jednoho skladatele. Díky dataci obou skladeb (*Dixit h moll*: 1719, *Dixit F dur*: ca 1721) a dosavadních zmínkách o Sarriho kompozičním vývoji můžeme vyslovit hypotézu, že obě díla reprezentují Sarriho vrcholné období a uchovávají ukázkou aktuální poměny slohu.

Zajímavou hypotézu navrhl C. Bacciagaluppi, který nás navedl na možné souvislosti několika hudebnin, které by podle jeho domněnky mohly hypoteticky tvořit celý cyklus nešpor. Pokusili jsme se tyto rukopisy porovnat a jejich shodu následně interpretovat. Bohužel nedostupnost některých rukopisů uložených u křižovníků opět nedovoluje formulovat přesnější stanovisko i přesto, že některé shody v údajích o vnějších znacích těchto hudebnin jsou evidentní. Tento problém zůstává tedy také nezodpovězen.

Sondu do Sarriho skladatelské práce a jeho zhudebnění žalmu *Dixit Dominus* jsme založili na kompletní spartaci rukopisu CZ Pnm XV F 177, který je podle zjištění C. Bacciagaluppiho původním italským opisem. Následně jsme se tuto skladbu pokusili porovnat s dalšími kompozicemi Sarriho a díly A. Scarlattiho, A. Vivaldiho, G. F. Händela, L. Lea, J. D. Zelenky a D. Terradellase. Podařilo se objektivně zjistit jak některé obecněji rozšířené postupy, tak některé individuální znaky těchto skladeb, přičemž musíme mít stále na zřeteli, že kromě Händelovy a Zelenkovy skladby neznáme přesně příležitosti, ke kterým byla díla napsána. Vyvarovali jsme se proto širších kvalitativních soudů, neboť tento parametr byl do určité míry ovlivněn také dnes obtížně ověřitelnými provozovacími podmínkami.

Z našich pozorování skladeb Sarriho *Dixit F dur* a *Dixit h moll* vyplynul patrný příklon ke koncertantnímu stylu, kombinující prvky starého a nového stylu, jež bývá označován jako *stile misto*. Skladebný celek nesjednocuje velkými motivickými návraty, které spatřujeme např. v Händelově či Vivaldiho pojetí, v *Dixit F dur* však vytváří symetriemi a tonální organizací úžeji stmelený celek, než bylo patrně v dobové italské žalmové tvorbě obvyklé.

Z hlediska forem jasně převládá ritornelová forma, jak v sólových, tak ansámblových/sborových částech. Pojetí ritornelové formy je ale flexibilní a zároveň prozrazuje tendenci k dvoudílnosti, což lze vnímat v souladu s celkovým dobovým vývojem v prosazování binárního modelu a později sonátové formy. V sólových áriích lze vysledovat (v *Dixit F dur a h moll*) typ duchovní árie rozšířeného typu („*erweiterte*“). Svědčí o tom především formální rozvržení do čtyř ritornelů a tří sólových vstupů. Další vybraní autoři se v případě analyzované árie uchýlovali k třetímu typu jednoduché árie („*endlastige*“). V kontextu ostatních analyzovaných árií se zdá být toto řešení u Sarriho méně časté, větší objem zkoumaného materiálu by však tato zjištění mohla ještě poopravit.

Poukázali jsme také na kontrapunktické kompoziční práce, již autoři efektně využívali v závěru sborových vět ve formě fugy nebo skromnějšího fugata. Sarriho *Dixit F dur* neobsahuje proimitovanou fugovou větu. Oproti koncepčně promyšleným dvojitym fugám v Händelově *Dixit g moll* zvolil Sarri v tomto případě jednodušší řešení, které využívá principu jednoduchých imitací. Je však třeba poznamenat, že přesto Sarri prokázal zručnost, jak dosáhnout velkého účinku pomocí skromnějších prostředků.

Problematika Sarriho duchovní tvorby nebyla naším exkurzem ani zdaleka vyčerpána. Nabízí se jak podrobnější zkoumání vytčených jevů, tak i mnoho dalších témat, jako např. podoby árie s doprovodem sólového nástroje, užití nástrojů a variabilita obsazení, z hlediska možných symbolických významů i skladebných implikací (např. v Sarriho *Dixit D dur* (1), která obsahuje árii pro dva basové hlasy). Přínosem by bylo také detailnější zaměření na Sarriho melodicko-motivickou práci (námi jen naznačenou v některých případech), vztahu hudby a slova z hlediska strukturálního i estetického (používání rétorických figur apod.). Podstatné obohacení by jistě přineslo také studium dvousborových skladeb, jež mají svá specifika, a samozřejmě další komparační analýzy, jež by Sarriho tvorbu zasadili do dalších souvislostí, včetně kontextu domácího.

Na závěr naší práce je vhodné vrátit se k otázce významu a hodnocení Sarriho díla. Claudia Bacciagaluppi se domnívá, že okrajový zájem o skladby neapolské duchovní hudby byl, mimo jiné, zapříčiněn nenaplněním estetických nároků silně ovlivněných estetickými východisky pozdního klasicismu.²⁹³ Ve světle výše uvedených analýz a dalšího novodobého bádání, které napomáhá rovněž znovuuvedení duchovní hudby vrcholného baroka do koncertního provozu, můžeme snad doufat, že jsme přispěli k názoru, že hudba neapolského skladatele Domenica Sarriho má přes všechny výhrady také své nesporné

²⁹³ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 76.

kvality, které snad alespoň částečně ozřejmují skladatelův dobový úspěch a – v neposlední řadě – také zaručují umělecký zážitek z živého provedení jeho hudby v současnosti.²⁹⁴

²⁹⁴ Sarriho *Dixit Dominus F dur* bylo provedeno 31. 12. 2010 v kostele sv. Anny v Drážďanech místním souborem Sächsisches Vocalensemble. Zvukový záznam by měl být v distribuci na podzim 2011.

Seznam pramenů a literatury

Prameny:

CZ Pnm XV F 175: D. Sarri – *Beatus vir* A dur

CZ Pnm XV F 176: D. Sarri – *Offertorium: In hac excaelsa die*

CZ Pnm XV F 177: D. Sarri – *Dixit Dominus* F dur

CZ Pnm XV F 197: A. Scarlatti – *Dixit Dominus* D dur

CZ Pnm XXXII C 142: D. Sarri – *Offertorium a dupl. choro: Sicut lilia*

CZ Pnm XXXIII A 23: D. Sarri – *Messa di Requiem a 5 Voci*

CZ Pnm XXXIII A 28: D. Sarri – *Missa a 5 Voci* (Kyrie & Gloria G dur)

Cz Pnm XXXIII E 39: D. Sarri – *Aria de ascensione Domini a C. solo*

CZ Pnm XLVI E 338: D. Sarri – *Regina coeli*

CZ Pnm XLVI E 339: D. Sarri – *Dixit Dominus* h moll

CZ Pnm 390: D. Sarri – *Dixit Dominus* D dur (1)

CZ Pak 1134: D. Sarri – *Dixit Dominus* D dur (2)

CZ Pak 1135: D. Sarri – *Dixit Dominus* F dur

CZ Pak 1137: D. Sarri – *Laudate pueri*

CT Pak 1138/a: D. Sarri – *Messa (5V)* (Kyrie & Gloria A dur)

CZ Pak 840 : L. Leo – *Dixit Dominus* D dur

CZ Bre 404: D. Terradellas – *Dixit Dominus* D dur (původně uváděn G. B. Pergolesi)

D B Mus. ms. 19628: A. Scarlatti – *Dixit Dominus* C dur

D B Mus. ms.12810 L. Leo – *Dixit Dominus* A dur

D B Mus. ms. 19450/1: D. Sarri – *Missa a 5 Voci* (Kyrie & Gloria D dur (2))

Literatura:

Bacciagaluppi, Claudio: *Rom, Prag, Dresden – Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010

Baselt, Bernd: *Händel-Handbuch, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Band 2 – Kirchenmusik*, Leipzig 1984

Bonta, Stephen/Borgir, Tharald/Planyavsky, Alfred: heslo Violone, in: Sadie, Stanley (ed.), ²*The New Grove*, vol 26, Oxford, 2001, s. 765-766

Bossa, Renato: heslo Sarro, Domenico Natale, in: Basso, Alberto (ed.), *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino 1988, s. 581

Brandenburg, Daniel: *Die Kantate in Neapel in frühen 18. Jh.: D. Sarro, L. Vinci, L. Leo* (disertace), Universita di Bonn, 1985-1986

Brandenburg, Daniel: heslo Domenico Natale Sarri, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 14, Kassel 2005, sl. 975-977

Brandenburg, Gottfried: *Zur Geschichte der weltlichen Solokantate in Neapel im frühen Settecento : die Solokantaten von Domenico Sarro (1679 - 1744)*, Frankfurt am Main 1991

Brook, Barry S./Viano, Richard J.: *Thematic catalogues in music: an annotated bibliography*, Stuyvesant, New York 1997

Bukofzer, Manfred Fritz: *Hudba v období baroka*, Bratislava 1986

Černušák, Gracian: heslo Sehling, Josef Antonín, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, s. 476

Černušák, Gracian: heslo Troida, Emilián, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha 1965, s. 794-795

Dietz, Hanns-Bertold: *Sacred music in Naples during the second half of the seventeenth century*, in: *La musica a Napoli durante il Seicento*, Miscellanea Musicologica 2, Roma 1987, s. 511-527

Dlabacz, Johann Gottfried: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, I-III, Prag 1815

Eineder, Georg: *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks*, Holland 1960

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig 1903

Fellerer, Karl Gustav: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg 1929

Fino, Lucino: *The Myth of Naples in art and literature by 17th and 18th century travellers*, Naples 2009

Finscher, Ludwig: heslo Psalm, in: Finscher, L. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1997, Sachteil 7, sl. 1876-1881

Florimo, Francesco: *La scuola musicale di Napoli e suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Vol III, Napoli 1882

Fukač, Jiří: heslo Žaltář, in: Fukač, Jiří, Vysloužil, Jiří (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 1031

Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), Band II – Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel 1976

Gialdroni, Teresa Maria: Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti, in: Bozzi, D., Cosi, L. (ed.): *Musici nati in Puglia ed emigrazione musicale tra seicento e settecento*, Miscelanea musicologica 5, Roma 1988, s. 153-211

Horn, Wolfgang: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745 – Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel, 1987

Hucke, Helmut: Pergolesi: Musikalisches Naturtalent oder intellektueller Komponist? Seine Psalmvertonungen, in: *Studi pergolesiani/Pergolesi studies*, Scandicci, 1986, s. 179-195

Jonášová, Milada: heslo Josef Antonín Sehling, in: Jakubcová, A. (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007, s. 528-531

Jonášová, Milada: heslo Santo Lapis, in: Jakubcová, A. (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007, s. 338-340

Jonášová, Milada: Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737-1756, in: *Hudební věda*, roč. XXXVIII (2001), č. 3, s. 263-301

Jonášová, M.: Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit, in: *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, 2008, s. 163-206

Kabelková, Markéta: *Haydniana ve sbírce Ondřeje Horníka*, příspěvek na konferenci České společnosti pro hudební vědu, Praha 5. 12. 2009

Kamper, Otakar: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1935

Kantner, Leopold M.: Traditionen katholischer Kirchenmusik, in: C. Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985

Kleinertz, Rainer: heslo Terradellas, Terradeglias, Domingo, Domenico (Miguel Bernabé), in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 16, Kassel, 2006, sl. 691-693

Krause, Ralf: *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo*, Regensburg 1987

Krause, Ralf: heslo Leo, Leonardo, in: Finscher, L. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 10, Kassel 2003, sl. 1581-1592

Messe und Motette, in: Leuchtmann, Horst/Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998

Mikuláš, Jiří/Hálová, Kamila: Le fonti musicali italiane del Settecento a della prima metà dell'Ottocento in Bohemia e Moravia, in: *Le fonti musicali italiane*, Roma 1992, s. 8-23

Němeček, Jan: *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1955

Pagano, Roberto/Bianchi, Lino: *Alessandro Scarlatti – Catalogo generale delle opere a cura di Giancarlo Rostirolla*, Torino 1972

Podlaha, Antonín: *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*, Praha 1926

Reich, Wolfgang: *Jan Dismas Zelenka: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV)*, Dresden 1985

Robinson, Michael, F./Leoneti, Rosa: heslo Terradellas, Domingo Miguel Bernabe (Terradeglias, Domenico), in: Sadie, S. (ed.), ²*The new Grove*, Vol. 25, Oxford 2001, s. 301, 302

Romagnoli, Angela: „Concinant laetantes chori“: Die Doppelchorigkeit in der neapolitanischen Kirchenmusik des frühen Settecento, in: *Slovenská hudba* 22 (1996), s. 487-556

Romagnoli, Angela: 'Una musica grandiosa': Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech, In: Herold, Vilém, Pánek, Jaroslav, (ed.): *Baroko v Itálii - baroko v Čechách: Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem/Barocco in Italia, Barocco in Bohemia: Uomini, idee, forme d'arte a confronto--Sborník příspěvků z italsko-českého symposia*, Praha 2003, s. 277-302

Rostirolla, Giancarlo: *Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti*, Torino 1972

Ryom, Peter: *Antonio Vivaldi, Thematisches-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden 2007

Sehnal, Jiří: Pobělohorská doba (1620-1740), in: Lébl, Vladimír (ed.) a kolektiv: *Hudba v českých dějinách*, od středověku do nové doby, Praha 1983, 1989, s. 149-215

Smith, Artur/Bailey, Terence: heslo Psalm, in: Sadie, Stanley (ed.), ²*The New Grove*, Oxford 2001, s. 449-468

Stockigt, Janice B.: *Jan Dismas Zelenka, A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford 2000

Štefan, Jiří: *Ecclesia metropolitana pragensis – catalogus collectionis operum artis musicae*, Vol. IV /1, 2, Praha 1983, 1985

Štědroň, Bohumír: heslo Bautzký, Karel, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, s. 67

Štědroň, Bohumír: heslo Gayer, Kryštof Karel, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, s. 363

Štědroň, Bohumír: heslo Görbig, Antonín, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, s. 369

Štědroň, Bohumír: heslo Horník, Ondřej, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963, s. 474

Štědroň, Bohumír: heslo Novák, Jan František, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, s. 189

Talbot, Michael: *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, Firenze 1995

Trolda, Emilian: Kostelní archiv Mělnický, in: *Hudební revue IX.*, Praha 1916, s. 6-10, 75-80, 127-133, 176-180

Urbánková, Emma: Pravidla katalogizace rukopisů, in: *Pravidla jmenné katalogizace starých tisků, prvotisků a rukopisů*, Praha, 1971, s. 139-150

Vesperale romanum, Typis societas S. Joannis evang., Tornaci 1924

Vysloužil, Jiří: heslo Žalm, in: Fukač, Jiří, Vysloužil, Jiří (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 1030, 1031

Výklady ke starému zákonu III., připravila Starozákonní překladatelská komise, Kostelní Vydří 1998

Zanetti, Roberto: *La musica italiana nel settecento*, Busto Arsizio 1978

Zuman, František: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1934

Online zdroje:

Grove Music Online. Oxford Music Online, Root, Deane (ed.) [online zdroj], Oxford University Press 2007–2010. Zdroj dostupný v rámci systému online databází poskytovaných Městskou knihovnou v Praze z WWW: <http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber>

Katalogy hudebněhistorického oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby (Národní informační systém pro retrokonverzi) [online zdroj]. Zdroj dostupný z WWW: <http://nris.nkp.cz/Institute.aspx?sigla=ABX001>

RISM – *Répertoire International des Sources Musicales*, [online zdroj]. Zdroj dostupný z WWW: <http://www.rism.info/>

SHK – *Souborný hudební katalog*, [online zdroj]. Zdroj dostupný z WWW: <http://katif.nkp.cz/>

Kritické edice:

Händel, Georg Friedrich: *Dixit g moll*, in: *The Works of George Frederic Handel*, Leipzig, Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Chrysander, F. (ed.), 1858-1894, Farnborough 1965

Scarlatti, Allesandro: *Vespro della Beata Vergine für fünf Singstimmen und Basso continuo*, Jacobi, Jörg (Hrsg.), Edition baroque, Bremen, 2004

Vivaldi, Antonio: *Dixit dominus per due soprani, contralto, tenore e basso solisti, coro a cinque voci miste, tromba, due oboi, due violini, viola, due violoncelli e basso*, RV 595, Talbot, Michael (ed.), Milano 1993

Zelenka, Jan Dismas: *Psalm 109 (110) Dixit dominus*, Heft 1, Hutzl, Matthias, Horn, Wolfgang (Hrsg.), in: *Die fünf Psalmen 109-113 (110-115) der Sonntagsvesper – Eine Auswahl aus seinen Psalmvertonungen in 5 Heften*, Kohlhaase, Thomas (Hrsg.), Kiel 1983

Seznam příloh

1) Popis pramenů

Sarri: Dixit Dominus F dur CZ Pnm XV F 177

Sarri: Dixit Dominus F dur, CZ Pak 1135

Sarri: Dixit Dominus D dur (2), CZ Pak 1134

Sarri: Dixit Dominus D dur (1), CZ Pnm 390

Sarri: Dixit Dominus h moll, CZ Pnm XLVI E 339

Sarri: Beatus vir A dur, CZ Pnm XV F 175

Sarri: Laudate pueri a moll, CZ Pak 1137

2) Obrazové přílohy

a) ukázky z rukopisů: titulní listy, notografické příklady (ad. Příloha 1)

b) vodoznaky (ad. Příloha 1)

3) Tabulky k analýze (4. kapitola)

4) Revizní zpráva ke spartaci *Dixit Dominus F dur* (CZ Pnm XV F 177) (II. díl)

Příloha č. 1: Popis pramenů

Sarri: Dixit Dominus F dur, CZ Pnm XV F 177 (kompletní hlasy)

Datace: ca 1721

Formát: 23x19,5 cm (všechny hlasy kromě violone), violone 28x22 cm

Hlasy: 9 hlasů = 65 ff.: 3ff. obaly, Canto I (7 ff.), II (5 ff.), Alto (7 ff.), Tenore (5 ff.), Basso (6 ff.), Violino I (8 ff.), Violino II (8 ff.), Violone (8 ff.), Organo (8 ff.)

Písaři: - **manus A:** titulní list na novodobém obalu (Horníková ruka)

- **manus B:** titulní list na dobovém obalu, part violone (česká ruka)

- **manus C:** titulní list na partu varhan + celý part varhan

- **manus D:** ostatní hlasy, kromě violone

totožná sigla písařů **C, D** (spíše sigla opisovačské dílny) se nachází na konci zápisu

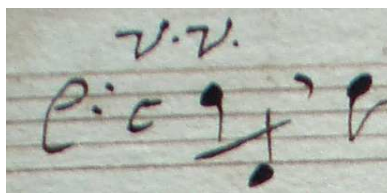
tohoto titulního listu a na konci hlasů C I, C II, T, B, Vno I, Vno II

- text žalmu zapsán humanistickým písmem

Notace:

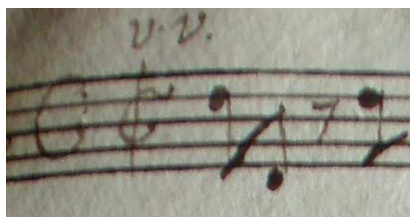
- **systémy:** 10 na stránku; předznamenaní není vyznačeno na začátku vět, je připisováno k jednotlivým notám, kromě 7. části De torrente (d moll), kde mají všechny hlasy vyznačeno jedno b odpovídající tónině vět

- **neapolské ruce:** dobře čitelný zápis, mírný sklon doleva; specifický zápis basového klíče a čtvrt'ové pomlky



CZ Pnm XV F 177: ukázka notopisu z hlasu varhan

- **česká ruka:** dobře čitelný zápis, ostřejší tahy než neapolský písař; specifický zápis basového klíče a čtvrt'ové pomlky



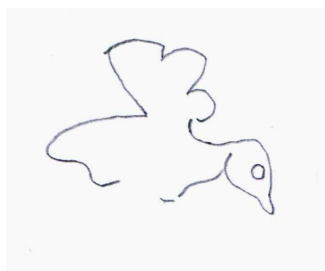
CZ Pnm XV F 177: ukázka notopisu z hlasu violone

Provenience: jezuiti: kostel sv. Mikuláše na Malé Straně

Přípisy: na druhém titulním listu (manus B) vpravo v dolní polovině listu: *Est dignum Autore suō.[rum]*; dole na titulním listě (manus A): *Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 19^{13/9}01*

O. Horník

Vodoznaky: holubice v letu;²⁹⁵ C I (ff. 1/4, 5/6), C II (ff. 1/4, 5/8), A (ff. 1/4, 5/8), T (ff. 2/3), B (ff. 2/3), Vno I (ff. 2/3, 6/7), Vno II (ff. 2/3), Org (ff. 5/8)



Zuman:²⁹⁶ nenalezeno

Eineder:²⁹⁷

holubice (jiné typy):

č. 1769, r. 1727, provincie není uvedena

č. 1770, r. 1728, Neapol

č. 1771, r. 1794, Trieste

Titulní listy, písáři:

f 1^r F dur. | Dixit Dominus | Pro | soprán, alt, tenor, bas, 1 a 2 housle, | basu a varhany |
slož. | Domen. Sarri. | (1678 – 17..) | O. Horník | 19^{13/9}01

- **manus A** (Horníkovou rukou; 2ff., 33x25 cm):

²⁹⁵ Srov. datovaný rukopis *Kyrie & Gloria A dur* CZ Pak 1138a (1714), který obsahuje stejný vodoznak.

²⁹⁶ Zuman, F.: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1934, *České filigrány z první polovice XIX. století*, Praha 1932.

²⁹⁷ Eineder, Georg: *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks*, Holland 1960 s. 183: *Index of paper-mills in Italy mentioned in the supplement*: I když ve výčtu italských papíren nezmiňuje Eineder žádnou přímo v Neapoli, jeden ze znaků holubice však určuje přímo odtud: viz s. LIV: *Indexes of watermarks shown in the supplement*: holubice č. 1770, datován z r. 1728 v Neapoli (zobrazení 1:1).

V levém horním okraji je nalepen signaturový štítek *MUZEUM REGNI BOHEMIAE* s erbem českého království a signaturou XV F 177. Vpravo od něj je připsán údaj o počtu stran hudebniny „65 listů“. V pravém horním rohu je tužkou vepsáno „Sarri“.

f 2^r Ihs | Dixit Dominus | A Cant.[is] 2. | Alto 1 | Ten.[ore] 1. | Basso. 1. | Violini 2. | Con Organo et Violon. [e] | A.[uthore] Sarri. | Est dignum Autore suō.[rum] | Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy | 19^{13/9}01 O. Horník

- **manus B** (česká ruka; 1 ff., 27x21 cm)

Vlevo ca uprostřed je nalepen signaturový štítek *MUZEUM REGNI BOHEMIAE* s erbem českého království a signaturou XV F 177. V dolní polovině listu ca uprostřed je kulaté červené razítko *Museum regni Bohemiae*.

f 3^r Organo | Dixit Dominus à 4, e à 5 Voci | con v. v. | Del Sig.[nore] Dom.[eni]co Sarri

- **manus C** (part varhan) (neapolská ruka, 23x19,5 cm)

V levém horním okraji je nalepen štítek *MUZEUM REGNI BOHEMIAE* s erbem českého království bez signatury. Na konci zápisu, za autorem je doplněna sigla kopisty. V dolní části listu uprostřed je kulaté červené razítko *Museum regni Bohemiae*.

Sarri: Dixit Dominus F dur, CZ Pak 1135 (nekompletní hlasy)

Datace: 2/3 18. století (ca 1737-1756)²⁹⁸

Formát: 22,5x36 cm

Hlasy: 10 ff. dochovány pouze **3 hlasy** – Canto I (3 ff.), Violone e Violoncello (3 ff.), Organo (4 ff.); chybí: Canto II, Alto, Tenore, Basso, Violino I, II, Tromba sola, Tromboni concertati I, II (v partu varhan pouze jeden přípis à 2 *Tromboni* na začátku 5. části *Dominus a dextris* svědčící o jejich použití)

Písaři: manus E: titulní list i dochované hlasy jsou napsány jednou rukou, kopista a současně majitel pramene je podepsán v pravém dolním rohu titulního listu: „*Ex rebus Josephi Antonii Sehling.*“

- text žalmu zapsán humanistickým písmem

Notace:

- **systemy:** 14 na stránku; předznamenání není vyznačeno na začátku vět, je připsováno k jednotlivým notám, kromě 7. části *De torrente* (d moll) má předepsané jedno b odpovídající tónině
- dobře čitelný zápis, mírný sklon doleva; specifický zápis basového klíče a čtvrt'ové pomlky, která je velmi podobná jejímu zápisu v české vrstvě pramene CZ Pak XV F 177; oproti českému písaři tohoto pramene je u Sehlingova rukopisu oblejší vedení praporků u osmin, nejedná se o stejné kopisty

Provenience: metropolitní kapitula; majitel: Josef Antonín Sehling

Exlibris: v pravém dolním rohu titulního listu (manus E): „*Ex rebus Josephi Antonii Sehling.*“

²⁹⁸ J. A. Sehling, kopista a majitel tohoto pramene měl na svatovítském kůru působit od r. 1737; viz Jonášová, Milada: *Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737-1756*, in: Vojtěch, Ivan (ed.), *Hudební věda*, roč. XXXVIII, s. 3, s. 263-301.

Vodoznak: 2 f. obalu: **ornamentovaný erb (kruhový štít s křížem), na něm posazeny atributy církevní moci (mitry, berla)**



Eineder: nenalezeno

Zuman:

1) neodpovídá přesně, ale typově velmi blízká podoba, viz. text. část s. 10 (TAB XII, 2a):

Tento vodoznak používal papírník Jan Adam Tauer ve dvoučlenné podobě (horažďovická tiskárna, existovala již v 17. století, v 18. století není Zumanovi známa): kruhový erb s křížem (snad maltézským), nad nimž je mitra, berla a neidentifikovaný třetí církevní atribut; v druhé části byla písmena TA (Zuman uvádí listinu z r. 1796-1805).

2) neodpovídá přesně, ale typově velmi blízká podoba, viz text. č. s. 26, (TAB XLIV , 2a):

Tiskárna v Ronšperku, kde před a kolem r. 1796 používal papírník Ondřej Ossendorf, nebo jeho potomek dvoučlenný vodoznak: kruhový štít s maltézským křížem v kartuši, nad nímž je mitra, berla a kříž (tuto podobnost Zuman vysvětluje tím, že se tato forma přenesla z Horažďovic), druhá část vodoznaku tvořila jméno RONSBERG (Zuman uvádí listinu z r. 1784).

Titulní list:

f 1^r Dixit Solenne. | à | 2 Soprani. | 1 Alto. | 1 Tenore. | 1 Basso. | 2 Violini. | 2 Tromboni
Conc:[ertati] | 1 Tromba sola | é | Fondamento. | Del Sig[nor]e Domenico Sarri.

V pravém horním rohu je tužkou jinou rukou napsáno číslo dnešní signatury 1135, pod ním
jinou tužkou 915. Pod nimi je zřejmě číslo původní Sehlingovy notové sbírky *N*: 25. Zcela
dole vpravo je vepsána Sehlingova Exlibris.

Sarri: Dixit Dominus D dur (2), CZ Pak 1134 (kompletní hlasy)

Datace: 1/2 18. století

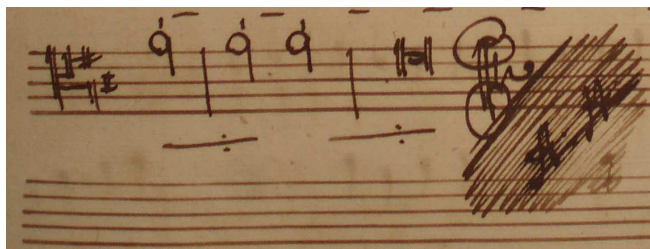
Formát: 22x34 cm

Hlasy: 13 hlasů (Vno I 2x, Tr 2x, Org 3x) = 55 ff.: 2 ff. obal, Canto I (4 ff.), Canto II (4 ff.), Alto (4 ff.), Tenore (4 ff.), Basso (4 ff.), Violino I (5 ff.), Violino ²I (4 ff.), Violino II (4 ff.), Tromba (2 ff.), ²Tromba (2 ff.), Organo (6 ff.), ²Organo (5 ff.), ³Organo (5 ff.)

Písaři: - manus F: titulní list, ²Vno I, Vno II, Tr, ¹Org (J. F. Novák?/„česká ruka“)

- **manus E:** vnitřní titulní list C I, C II (Sehling?)

- **manus A. H. (RISM)²⁹⁹:** A, T, B, ²Tr (na konci těchto hlasů je hustě vyšrafovaná sigla písaře A. H.)



CZ Pak 1134: sigla A. Hantschla na konci altového hlasu

- **manus G:** Vno I, ³Org („česká ruka“)

- **manus H:** ²Org

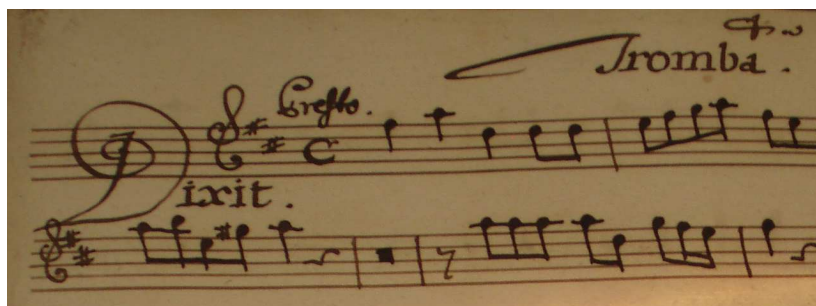
- text žalmu zapsán humanistickým písmem

Notace:

- **systémy:** 12 na stránku C I, C II, Vno I, Vno II, Tr, Org, Org, Org; 11 na stránku A, T, B, Tr, předznamenání je podle novodobého úzu vyznačeno na začátku každé věty

- celkově dobře čitelný zápis, všichni písaři mají kolmé vedení notových nožiček; každý z nich má specifický zápis C a F-klíče a pomlk; manus A. H. má velmi odlišné písmo, než ostatní písaři tohoto rukopisu, je celkově kulatější a roztažitější, linka je silnější, možná byl levák, protože houslový klíč zapisuje zrcadlově opačně

²⁹⁹ Podlaha, Praha 1926, Štefan Praha 1985: iniciály by mohly odpovídat jménu druhého tenoristy metropolitního chrámu Johanna Josepha Antonína Hantschla (Hantschella) (1705-1780), který se stal r. 1731 choralistou po zemřelém Františku Pátkovi; viz Dlabacz I., Prag s. 561; o skutečnosti, že by mohl být činný také jako kopista by mohl nasvědčovat fakt, že jej nacházíme jako jednoho z autorů dvou exemplářů: *Cantus choralis cum regiis contubernialibus Herulis, Directio organistae pro cantu choralis cum regiis contubernibus Herulis* (viz Podlaha, sign. 1682, 1683; Štefan uvádí pouze sign. 1682); Štefan podle informací rejstříku kopistů uvádí iniciály **A. H.** u rukopisů Num. 401 (D. Gabrielli: *Laudate pueri*; prov. A. Görbig), 544 (J. D. Heinichen: *Confitebor*; prov. Görbig), 1187 (Sarri: *Dixit solenne*; prov. J. F. Novák), 1280 (Sehling: *Lytanie*), 1620 (Anonym: *Mottettum /Offertorium/ de quocunque sancto*; prov. Görbig).



CZ Pak 1134: ukázka rukopisu A. Hantschla

Provenience: metropolitní kapitula; majitel: Jan František Novák

Připisy: na konci hlasů C I, C II „*Revisum*“

Vodoznak: 1, 2, 4 f. ²Org („česká ruka“) *dvouhlavá orlice/orel* (velice nečitelné); lepší viditelnost viz např. CZ Pak 224 (A. Caldara: *Missa Jucunditatis*): tělo tvoří písmeno H, nad hlavami je zesílený kříž



G. Eineder (dvouhlavé orlice: plate 152-159): neodpovídá žádnému vyobrazení;

Zuman: nenalezeno; dvouhlavá orlice různých typů byla velmi často užívaným vodoznakem v Čechách 18. stol., Zuman uvádí 14 dvouhlavých orlic různého typu (s rodovým erbem/s korunou a žezly/pouze s korunou/trup tvořený srdcem) ovšem tento typ neodpovídá Zumanovým zjištěním.

Titulní list:

f 1^r S:[ancta] M:[etropolita]na E:[ccle]sia | Dixit Solenne. | à | 2: Cantis, Alto, Tenore,
Basso | 2: Violinis Tromba sola | & Organo. | Sarri.

V pravém horním rohu je tužkou jinou rukou napsáno číslo dnešní signatury 1134, pod ním jinou tužkou 908. Pod nimi je zřejmě číslo původní notové sbírky *N: 13*. Vpravo dole je tužkou dopsáno *Sarri*. V dolním pravém rohu je údaj tužkou „55 fol“. V dolní části listu je ozdobný ornament, který byl vlastnickou značkou J. F. Nováka.³⁰⁰

Na vnitřní straně obalu (3 f.) je vypsán také titulní list (zřejmě Sehlingem), ale není zřejmé zda této nebo jiné skladby. Ovšem jedná se také o Dixit Solenne. se stejným obsazením pro 2 Cantis, Alto, Tenore, Basso, VV 2, Tromba sola con Organo. Nad zápisem je uvedena signatura *N 3:*. Pod zápisem je tužkou špatně čitelný přípis *Santo Lappis*. Na vnitřním hřbetě je zapsáno velmi nečitelné slovo, podle hlavní lokační karty SHK odpovídá označení anonymního autora jako „*Ignoto*“.

³⁰⁰ Viz Štefan, Praha 1983, s. 119.

Sarri: Dixit Dominus D dur (1), CZ Pnm 390 (nekompletní hlasy)

Datace: *Die 9 Aprilis A: 1740.*³⁰¹

Formát: 22,5x34 cm; 17x21,5 (Tr I, II)

Hlasy: 9 hlasů = 15 ff.: Canto I (2 ff.), Alto (2 ff.), Tenore (2 ff.), Basso I (2 ff.), Basso II (1 ff.), Violino II (3 ff.), Violoncello solo (1 ff.), Tromba I (1 ff.), Tromba II (1 ff.); chybí Violino I, Viola, Clarino I, II, Fondamento

Písaři: - manus I: Antonín Ignaz Johann Nepomuk Douša

- text žalmu zapsán humanistickým písmem

Notace:

- **systémy:** 12 na stránku; 11 na stránku B II, Violoncello; 13 na stránku Violino II; 8 na stránku Tr I, II předznamení je podle novodobého úzu vyznačeno na začátku každé věty
- celkově dobře čitelný zápis, specifický zápis C a F-klíče a pomlk
- zaoblené spodní nožičky osmin a šestnáctin; u samostatných osmin píše spodní nožičku a praporek v jednom oblouku jedním tahem
- pokud bychom se drželi Bacciagaluppiho označení „česká ruka“, podobá se tento zápis stylu Sehlingovy ruky a „české ruky“ v prameni XV F 177

Provenience: Mělník, majitel: Antonín Ignaz Johann Nepomuk Douša

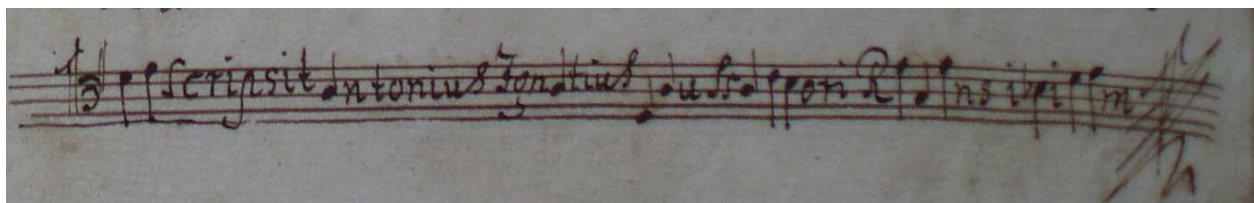
Exlibris: dole na titulním listu: „*Ex Rebus Ant:[onius] Ign:[acius] Joan:[nnes] Nepom:[uk] Daussa.*“

Přípisy: - na konci hlasů C, A, T, B I (manus I):

„*Laudetur Jesus Christus in aeternum Amen.*“

- na konci T šifrovaný přípis v tenorovém klíči:

„*Descript Antonius Ignatius Daussa chori Regens ibidem.*“

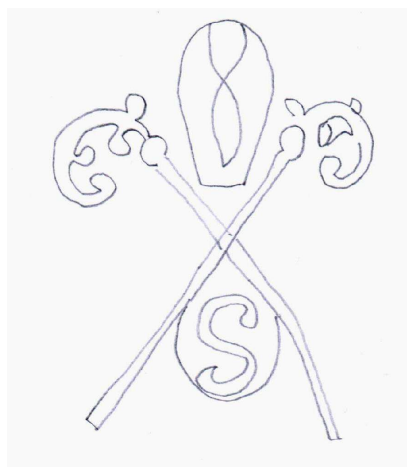


CZ Pnm 390: přípis na konci tenorového hlasu

³⁰¹ Katalog SHK: Dixit dominus, Ms Douša /ca 1730/, Party: C, A, T, B I, II, Vno II, Vlc solo, Tr I, II, chybí Vno I, Mělník Okr. Muzeum 390. Na konci partu 2. houslí datační přípis: *Die Aprilis A: 1740* [!].

- na konci Violino II datační přípis (manus I): „*die 9 Aprilis A:[nno] 1740*“

Vodoznak: *erb, zkřížené opatské berly*, obal, C, A, T, B I, II, Vno II, Vlc



Eineder: blízká podobnost, plate 427, č. 1650

Horní Rakousko, r. 1679, Steyr IV – Garsten, Hans Silberreisen

Zuman: odpovídá **viz text. část s. 10 (TAB XIII 2)**, dále také České filigrány z první polovice 19. století, Praha 1934, **s. 12, 13 (TAB XI 3a)**: papírna v Hoštce (zal. r. 1703), papírník Antonín Keller (řídil papírnu po r. 1743): štít , přes nějž je zkřížen kříž s berlou a nad nímž je mitra, po stranách jméno ANTON HELLER, pod ním GASDORF; tato papírna používala stejný vodoznak i dále v 1. pol. 19. stol. (Zuman uvádí listinu z r. 1795)

Titulní list:

f 1^r **Dixit Dominus.** | â | Canto, Alto, Tenore, Bassis II | Violinis II, Clarinis II, Viola. |
Violonzello, con Fondamento. | Autore Del Sig[nor]e: Sarri.

V pravé horní čtvrtině listu je značka kříž a pod ním D (zřejmě Doušova Exlibris), vedle pak stará signatura *Nro 15*. V dolní polovině listu vlevo je novější Mělnická signatura v rámečku C 62. Zcela dole je vepsána Doušova Exlibris.

Štítek Mělnického muzea (vložen v hudebnině):

Aut[ore]: Domenico Sarri | 1678-1741³⁰² | Vesperae | a | C. A. T. B I, II | violino I/:chybí:/ | violino II | viola /:chybí:/ | clarinis I, II in D | fondamento /: chybí:/ | Eccles Melnic. | C 62.

³⁰² Opět nepřesná data narození a úmrtí a otázka jako u Horopisu z Horníkovy svírky XV F 177, odkud pisatel štítku čerpal informace; dnes uváděná data: (1679-1744).

Sarri: Dixit Dominus h moll, CZ Pnm XLVI E 339 (partitura)

Datace: 1719

Formát: 25 x 39 cm

Partitura: = 33 ff.; 1f. s titulním listem zničeno, nahrazeno fotokopíí

Písaři: - manus A: titulní list i partitura

- text žalmu zapsán humanistickým písmem

Notace:

- **systémy:** 18 na stránku, první a poslední systém je prázdný; předznamení je vyznačeno na začátku vět

- **manus J:** dobře čitelný zápis, zcela kolmý sklon; specifický zápis basového klíče a čtvrt'ové pomlky

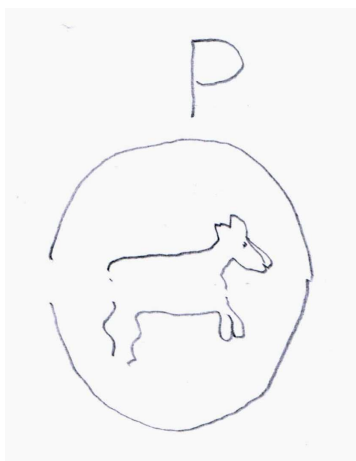
Provenience: klášter Strahov; majitel: Baucký

Přípisy: instrumentální hlasy jsou označeny místy tužkou (zkratkou); jinde nalezneme přípis původní rukou celého názvu nástroje a naznačení obsazení další věty; na posledním foliu je vytištěno číslo 86948

Vodoznak: *skákající jelen v kruhu, nad ním velké písmeno P:*

Eineder, Zuman: nenalezeno

srovnej **Bacciagaluppi**,³⁰³ a dále pramen **CZ Pak 1138a**



³⁰³ Srov. datovaný rukopis *Kyrie & Gloria A dur* CZ Pak 1138a (1714), který obsahuje stejný vodoznak; Bacciagaluppi, Kassel 2010 s. 169: identifikoval stejný vodoznak ve skupině drážďanských opisů (sbírka prince Friedricha Christiana, 1738-1740), jejich původní provenienci určuje v Itálii (Neapol/Řím).

Titulní list:

f 1^r N.^r 2 | Dixit Dominus a noue voci | con violini tromba et obue | Del Sig^{re} Domenico
Sarri | 1719

Na titulním listě zcela nahoře je vepsáno původní rukou N. 2, pod kulatým strahovským razítkem v dolní části listu je zřejmě původní signatura 2878, vedle menším písmem zřejmě rok převzetí rukopisu do NM: 1957; dole na titulním listě je uveden majitel rukopisu Baucký (stejně jako XLVI E 338).

Sarri: Beatus vir A dur, CZ Pnm XV F 175 (kompletní hlasy)

Datace: ca 1721

Formát: 29x22 cm (C 28x22, ale původně byly rozměry nejspíš shodné s ostatními hlasy)

Hlasy: 5 hlasů = 22 ff.: Canto (6 ff.), Violino I (4 ff.), Violino II (4 ff.), Oboe (4 ff.), Organo (4 ff.)

Písaři: - manus A: titulní list na novodobém obalu (Horníkova ruka)

- **manus B:** titulní list na dobovém obalu („česká ruka“)

- **manus K:** Canto („neapolská ruka“)

- **manus L:** Organo („neapolská ruka“)

- **manus M:** hlasy Violino I, Violino II, Oboe; velmi podobný rukopis jako manus C, D v prameni CZ Pnm XV F 177 („neapolská ruka“)

- text žalmu zapsán humanistickým písmem

Notace:

- **systemy:** Canto:10 na stránku; Vno I, II, Ob, Org 12 na stránku; předznamenaní je vyznačeno na začátku vět, ovšem nejvíce 2 křížky (gis v A dur je připisováno k jednotlivým notám),

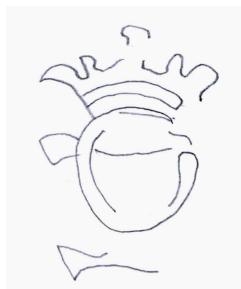
- celkově dobře čitelný zápis, kolmý sklon; u každého písaře specifický zápis klíčů a pomlk

Provenience: jezuiti: kostel sv. Mikuláše na Malé Straně; Ondřej Horník

Připisy: v dolní části titulního listu (manus B): „*Chori S: Nicolai Domus Profesae Micro-Pragae 1721.*“; pod tímto přípisem na titulním listě (manus A): *Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 19^{13/9}01 O. Horník*; hlasy Canto, Vno II, Org mají na začátku označení skladby a autora: „*Beatus Vir à voce sola von v.v. Sarri.*“; na zadní straně hlasů je kulaté červené razítko Knihovna národního muzea Praha

Vodoznaky:

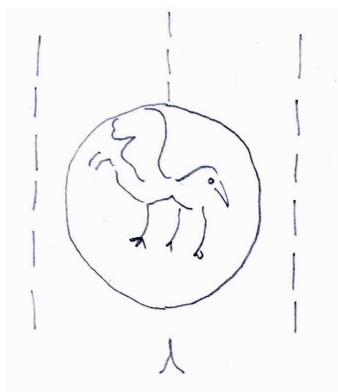
obal: *kulatý erb nebo písmeno s korunou*: **Eineder, Zuman:** nenalezeno



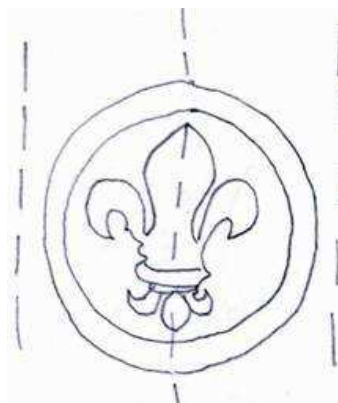
Canto I: **holubice nesoucí snítku v kruhu**, který je v dolní části ornamentovaný nebo je pod ním písmeno V:

Eineder: neodpovídá přesně žádný vodoznak, ale nejvíce se blíží č. 495-502, r. 1757-1799, Benátky;

Zuman: nenalezeno



Vno I, II, Ob, Org: **fleur-de-lys v dvojitém kruhu**: **Eineder**, **Zuman**: nenalezeno, **Bacciagaluppi**, s. 169³⁰⁴



Titulní list:

f 1^r A dur. | Beatus vir. | Pro | smíš.³⁰⁵ hlasy unisono, 1. a 2. housle, oboe | a varhany | slož.
| Dom. Sarri. | (1678 – 17..) ³⁰⁶ | O. Horník | 19^{13/9}01

- **manus A** (Horníkovou rukou; 4 ff., 33x25 cm):

³⁰⁴ Bacciagaluppi, Kassel 2010 s. 169: identifikoval stejný vodoznak ve skupině drážďanských opisů (sbírka prince Friedricha Christiana, 1738-1740), jejich původní provenienci určuje v Itálii (opírá se o studii Watanabe, Keiichiro/Marx, Hans Joachim: *Händels italienische Kopisten*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 3, 1987, s. 195-234 (lilie v jednom kruhu je neapolského původu, lilie v dvojitém kruhu je římského původu).

³⁰⁵ Původně začal psát soprán: čteme původní písmena *sop*, přepsaná následně na *smíš*.

³⁰⁶ Opět stejně jako na titulním listě hudebniny CZ Pnm XV F 177 nesprávná data autora, nevíme odkud je Horník převzal.

V levém horním okraji je nalepen signaturový štítek *MUZEUM REGNI BOHEMIAE* s erbem českého království a signaturou XV F 175. Vpravo od něj je připsán údaj o počtu stran hudebniny „24 listů“. V pravém horním rohu je tužkou vepsáno „Sarri“.

f 2^r N^{ro} 1. | Beatus vir | à 4 Voc:[i] | Canto. | Violino. | Hautb[ois]. | Con | Organo |
Authore Sig[nor]e Sarri. | Chori S: Nicolai Domus Profesae Micro-Pragae 1721. |
Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy | 19^{13/9}01 O. Horník

- **manus B** (česká ruka; 2 ff., 27x21 cm)

V levém horním je nalepen signaturový štítek *MUZEUM REGNI BOHEMIAE* s erbem českého království a signaturou XV F 175. V dolní polovině listu ca uprostřed je kulaté červené razítko *Museum regni Bohemiae*.

Sarri: Laudate pueri a moll, CZ Pak 1137 (kompletní hlasy)

Datace: 1/2 18. století (ca 1737)

Formát: 21,5x35 cm

Hlasy: 9 hlasů = 26 ff.: Canto I (2 ff.), Alto (2 ff.), Tenore (2 ff.), Basso (2 ff.),
Violino I (4 ff.), Violino II (4 ff.), Viola concertata (2 ff.), Fagotto o Vlc (4 ff.),
Organo (4 ff.)

Písaři: - manus F: titulní list (= manus F titulní list CZ Pak 1134), T, B, Fg o Vlc, Org
(„česká ruka“ = manus F CZ Pak 1134), J. F. Novák

- **manus N:** C I, Viola conc. (Görbig?)

- **manus E:** A, Vno I, Vno II (= manus E CZ Pak 1134, Sehling?)

- text žalmu zapsán humanistickým písmem

Notace:

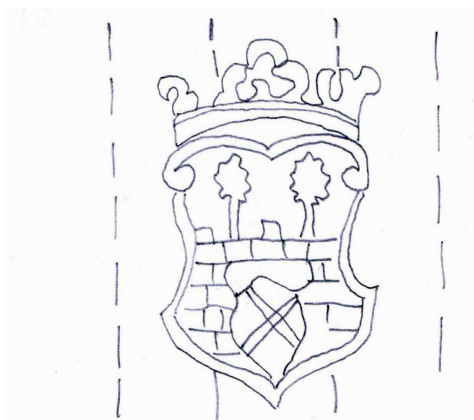
- **systemy:** 12 na stránku; předznačení je podle novodobého úzu vyznačeno na začátku věty

- celkově dobře čitelný zápis, manus M, E mírný sklon doleva, manus F kolmé vedení notových nožiček; každý z nich má specifický zápis C a F-klíče a pomlk (zřejmý rozdíl mezi manus M a manus F, E, proto se přikláním k označení různých kopistů, i když ostatní zápis si je velmi podobný), pokud bychom se drželi Bacciagaluppiho označení „česká ruka“, nejvíce se tomuto stylu zápisu blíží manus F

Provenience: metropolitní kapitula; majitel: Jan František Novák, Antonín Görbig

Připisy: na konci hlasů A, C, Vno I, II, Vla conc, C II „*Revisum*“

Vodoznak: městský erb: obal, A, T, B, Vno I, II (nejlépe viditelný), Vla, Fg o Vlc, Org



Eineder: nenalezeno

Zuman: uvádí 3 znaky podobného typu, nejvíce odpovídá viz s. 31 (TAB LIII 1): papírna ve Vrchlabí (od r. 1667), od r. 1699 papírník Tobiáš Kiesling (zemř. 1711), z jeho dílny pochází

heraldický štít s vrchlabským znakem, tento vodoznak byl používán ještě na poč. 18. stol. (Zuman uvádí listinu z r. 1698 a 1718).

Titulní list:

f 1^r S:[ancta] M:[etropolita]na E:[ccle]sia | Laudate Pueri | Dominum. | à | Canto, Alto,
Tenore, Basso. | 2: Violini, Viola conc[erta]ta | & Organo. | Del Sig[nor]e Sarri.

V pravém horním rohu je tužkou jinou rukou napsáno číslo dnešní signatury 1137. Vedle něj je zřejmě číslo původní notové sbírky *N*: 7:. Nad nimi jinou tužkou 396. Vpravo dole je tužkou dopsáno *Sarri*. V dolním pravém rohu je údaj tužkou „26 fol“. V dolní části listu je ozdobný ornament, který byl vlastnickou značkou J. F. Nováka.³⁰⁷

f 3^r A: M: D: G: | B: S: V: M: A:³⁰⁸ | Laudate pueri | C: A: T: B: | Violini A | Viola
conc[ertata] | Organo | Violoncell[o] | Sig[nor]e Sarri

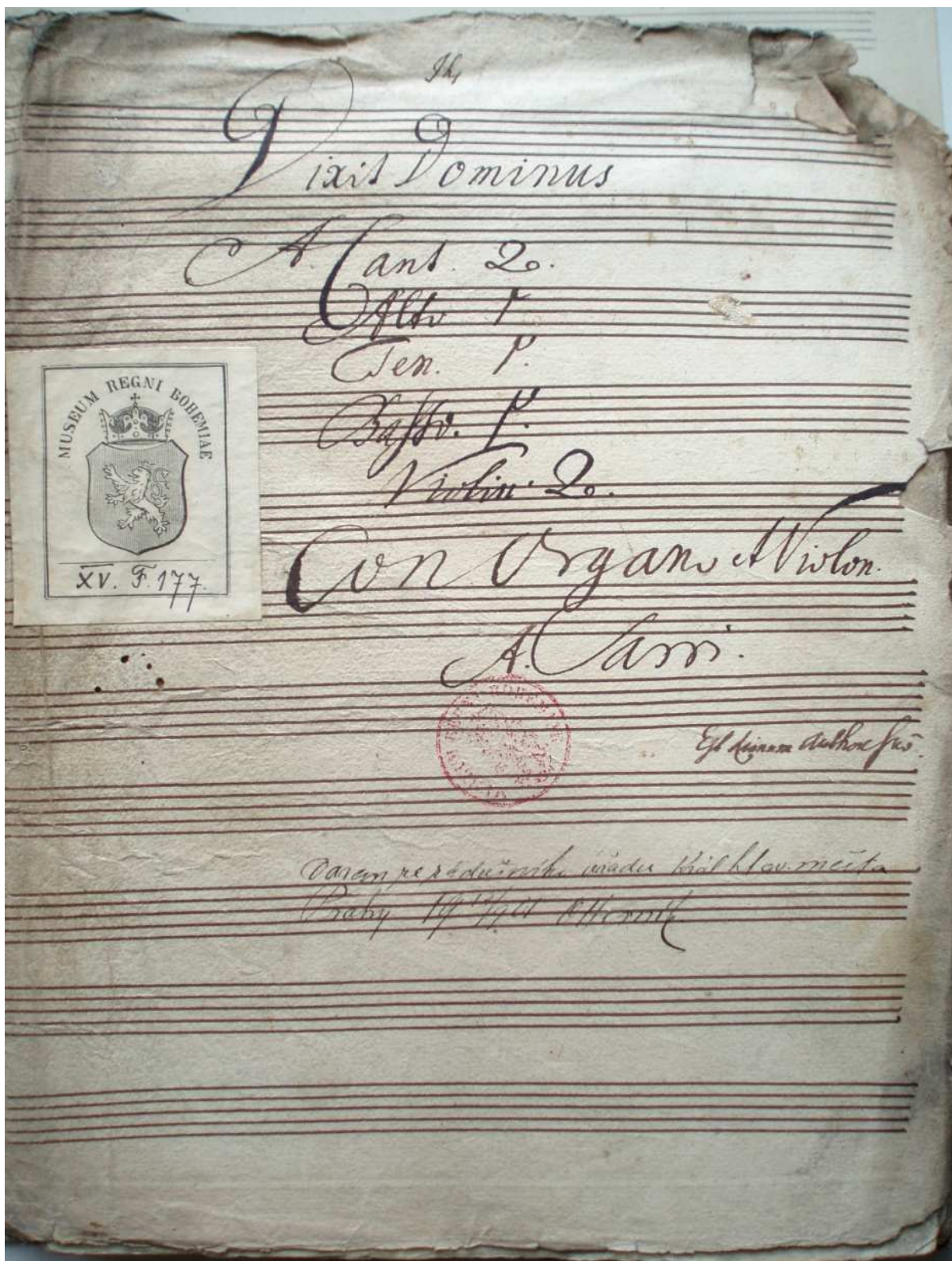
Na vnitřní straně obalu (3 f.) je vypsán také titulní list, z něhož vyplývá, že se týká téže skladby. Nad zápisem je uvedena tužkou signatura *N* 7:. Pod autorem je uvedena vlastnická značka Antonína Görbiga.

³⁰⁷ Viz Štefan, 1983, s. 119.

³⁰⁸ Ad Maiorem Dei Gloriam (et) Beatae (et) Sanctae Virginis Mariae Assumptae / Ad Matrem Dei Genitrix...

Příloha č. 2: Obrazové přílohy

a) ukázky z rukopisů


**CZ Pnm XV F 177: druhý titulní list**



#1.
#
BEATUS VIR.

4 ^à Voi:
Canto.
Violino.
Hautb.
Con.
Organo.

Authore Sigl. Sarti.


Chori S. Nicolai Domus Professa
Mito-Praga 1721.

*Donum et sollicitudo videri
Kral. H. m. Pr. 1913/14. Obv.*

N^o 9.

fu

Offertorium de Sancto

Canto^a — 1^o
Canto — 2^o
Alto — 1
Tenore — 1
Basso — 1
Violin: — 2
Hobo: — 1
Alto Viola 1

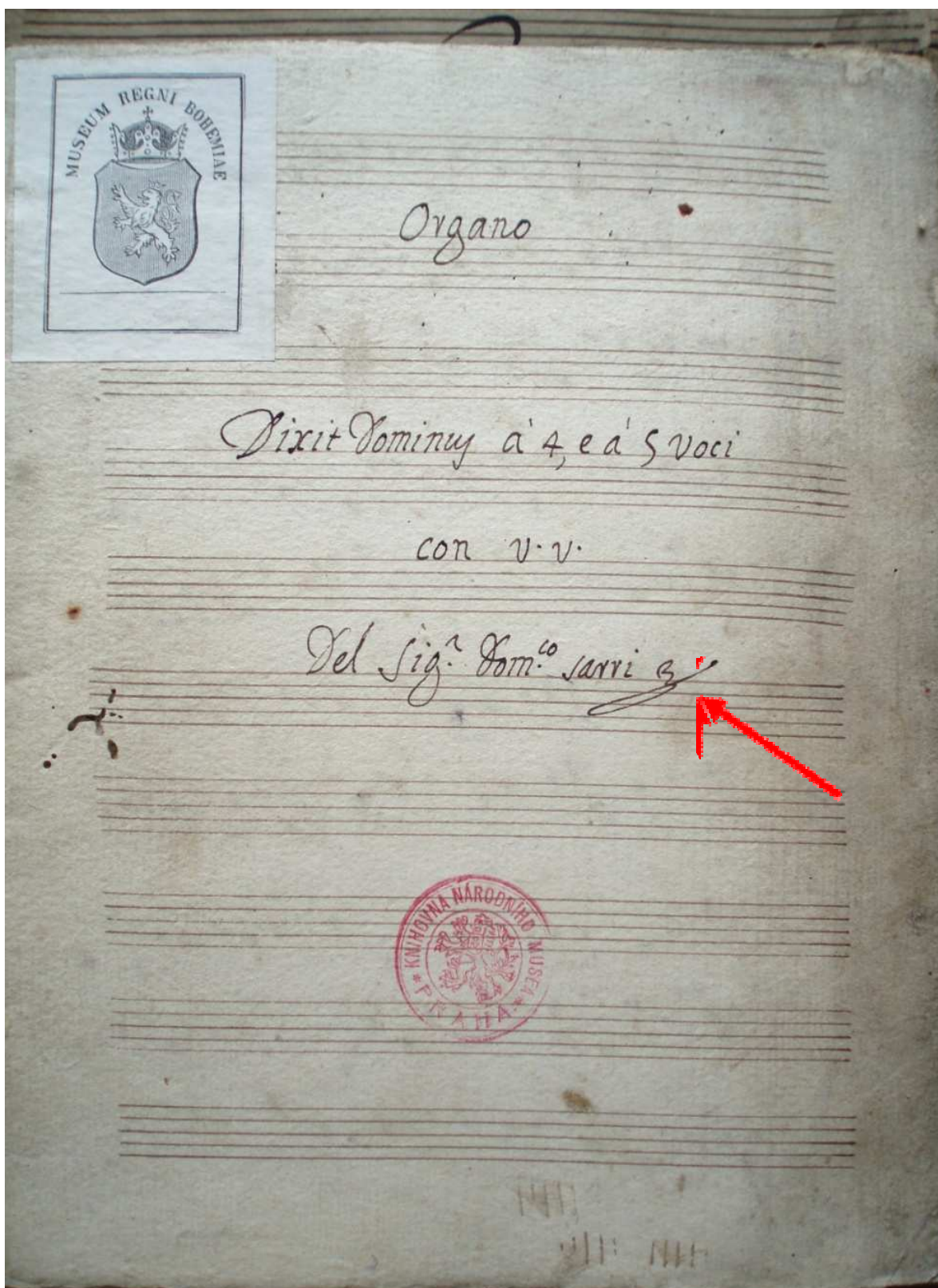
Organo.

Authore Ligo Lami.

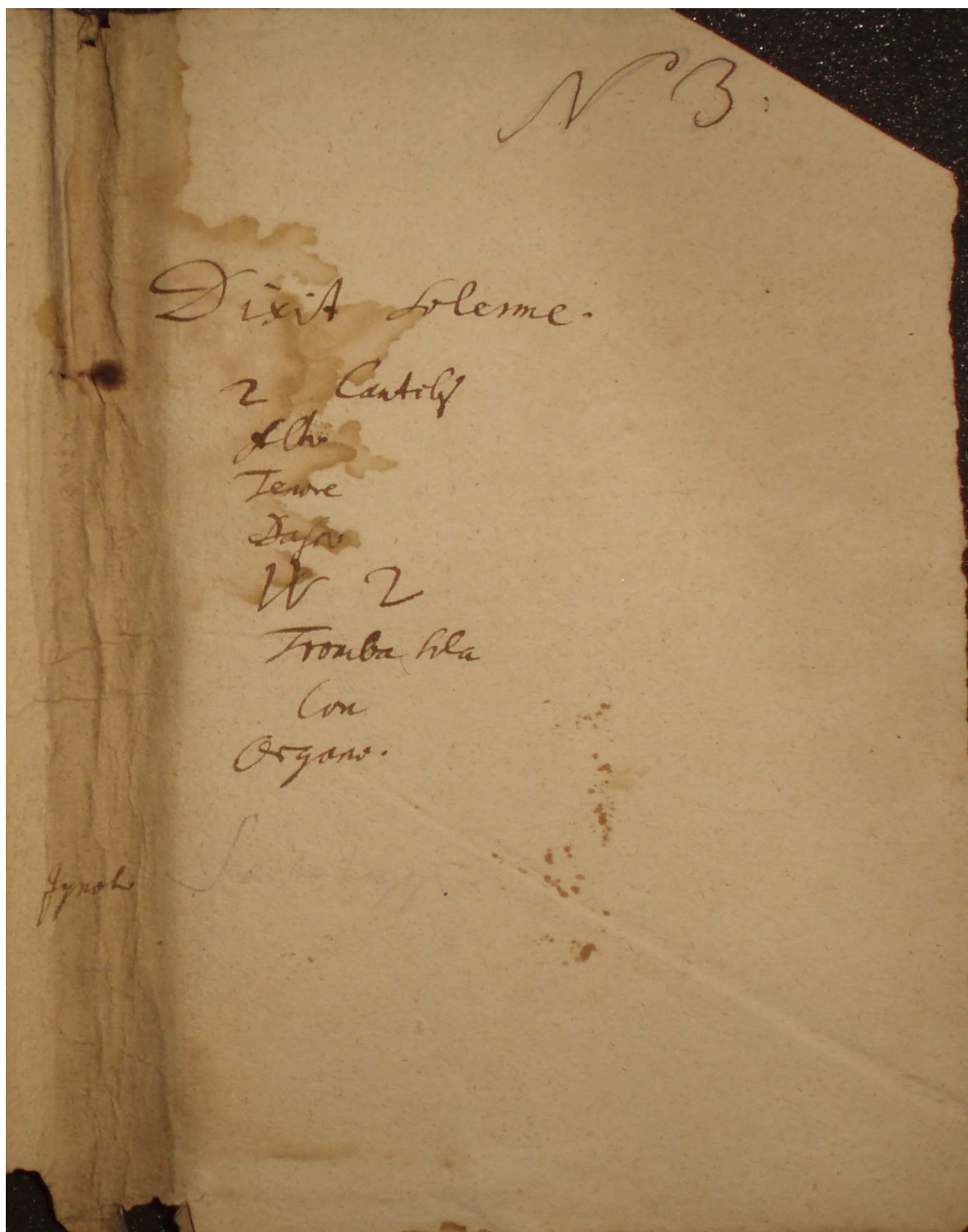


Chori Ligi Hill & Mew-Prager
ad L. Nicolau 1729.

*Original in the collection of the
Museum Regni Dubensis, XV F 176, 1729.*



CZ Pnm XV F 177: třetí titulní list se siglou kopisty



CZ Pak 1134: druhý titulní list na vnitřní straně obalu hudebniny

Příloha č. 3: Tabulky k analýze (4. kapitola)

A. Scarlatti: Dixit Dominus D dur, CZ Pnm XV F 197

[illegible]

A. Scarlatti: Dixit Dominus C dur, D B Mus. ms. 19628

[illegible]

G. F. Händel: Dixit Dominus g moll, H.W. 232 (Řím 1707)

	1 Dixit	2 Virgam	3 Tecum principium	4 Juravit/Et non/Secundu m	5 Tu es sacerdos	6 Dominus a dextris	7 Judicabit/Con quassabit attacca	8 De torrente	9 Gloria/Sicut/A men
počet taktů	138 t.	53 t.	91 t.	62 t.	30 t.	148 t.	111 t.	36 t.	173 t.
tónina	g moll	B dur	c moll	D dur/g moll	konec na B dur akordu	d moll	F dur	c moll	g moll
metrum	c	c	3/4	c/3/4	c	3/4	c/ 3/4	c	c
tempo	[allegro]	[andante]	[lento]	grave/allegro	[presto]	allegro	allegro	adagio	allegro
obsazení	C I		C I	C I	C I	C I/C I solo	C I	C I solo	C I
	C II			C II	C II	C II/C II solo	C II	C II solo	C II
	A	A solo		A	A	A/A solo	A		A
	T			T	T	T/T solo	T	T coro	T
	B			B	B	B/B solo	B	B coro	B
	Vno I		Vno I	Vno I	Vno I	Vno I	Vno I	Vno I	Vno I
	Vno II		Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II
	Vla I		Vla I	Vla I	Vla I	Vla I	Vla I	Vla I	Vla I
	Vla II		Vla II	Vla II	Vla II	Vla II	Vla II	Vla II	Vla II
								Vlc	
	Org	Org	Org	Org	Org	Org	Org	Org	Org

A. Vivaldi: Dixit Dominus D dur, RV 595 (1713-1717?)

	1 Dixit	2 Donec	3 Virgam	4 Tecum principium	5 Juravit Dominus/Tu es sacerdos	6 Dominus a dextris	7 Judicabit/impl ebit ruinas/Conqu assabit	8 De torrente	9 Gloria (attacca)	10 Sicut	11 Et in saecula Amen
počet taktů	71 t.	71 t.	59 t.	97 t.	30 t.	47 t.	87 t.	31 t.	83 t.	24 t.	126 t.
tónina	D dur	h moll	G dur	a moll	G dur	h moll	D dur	e moll	D dur	D dur	D dur
metrum	c	3.IV	c	3.VIII	3/2 / c	c	c / 3/8	c	40758	c	40636
tempo	allegro	andante	allegro	allegro	largo	allegro	largo/presto	largo	andante	allegro	[allegro]
obsazení	C I	C I	C I solo	C I solo	C I	C I solo	--/C I			C I	C I
	C II	C II		C II solo	C II		--/C II			C II	C II
	ContrA	ContrA			ContrA		ContrA solo	ContrA solo	ContrA	ContrA	ContrA
	T	T			T		--/T		T	T	T
	B	B			B		--/B		B	B	B
	Ob I									Ob I	Ob I
	Ob II									Ob II	Ob II
	Tr						Tr solo/ --			Tr	Tr
	Vno I	Vno I	Vno I		Vno I		Vno I	Vno I		Vno I	Vno I
	Vno II	Vno II	Vno II		Vno II		Vno II	Vno II		Vno II	Vno II
	Vla	Vla	Vla		Vla		Vla	Vla		Vla	Vla
				Vlc I							
				Vlc II							
	Basso	Basso	Basso	Basso	Basso	Basso	Basso		Basso	Basso	Basso

D. Sarri: Dixit Dominus F dur, CZ Pnm XV F 177 (ca1721)³⁰⁹

	1 Dixit	2 Virgam	3 Tecum	4 Juravit	5 Dominus	6 Judicabit	7 De torrente	8 Gloria/Et in saecula/Amen
počet taktů	64 t.	90 t./ Ritornello 12 t.	57 t.	116 t.	46 t.	94 t.	49 t.	256 t.
tónina	F dur/ a moll	e moll	G dur	a moll	F dur	d moll/ B dur	g moll	B dur/F dur/d moll/C dur-F
metrum	c	3/8	c	3/4	alla breve	c/alla breve	alle breve	c/3/8/c
tempo	allegro	lento è viola	allegro	andante	andante	allegro	allegro	largo
obsazení	C I		C I	C I solo		C I		C I
	C II		C II			C II	C II solo	C II
	A	A solo	A			A		A
	T		T			T		T
	B		B		B solo	B		B
	[Tr sola] *							[Tr sola] *
	[Trb I] *		[Trb I] *		Trb I *	[Trb I] *		[Trb I] *
	[Trb II] *		[Trb II] *		Trb II *	[Trb II] *		[Trb II] *
	Vno I		Vno I	Vno I	Vno I	Vno I	Vno I	Vno I
	Vno II		Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II
	Vlne	Vlne	Vlne	Vlne	Vlne	Vlne	Vlne	Vlne
	Org	Org	Org	Org	Org	Org		Org

D. Sarri, Dixit Dominus D dur (2), CZ Pak 1134

	1 Dixit	2 Donec	3 Virgam	4 Tecum	5 Juravit	6 Tu es sacerdos/Rittl o.	7 Dominus a dextris	8 Judicabit/impl ebit/conquass abit	9 De torrente	10 Gloria/Sicut/A men
počet taktů	68 t.	67 t.	35 t.	59 t.	9/31 t.	123 t.	87 t.	5/65 t.	42 t.	10/35/107 t.
tónina	D dur	h moll	e moll	G dur	H dur	h moll	D dur	D dur	A dur	D dur
metrum	c	alla breve	c	12/8	c/ 3/8	alla breve	3/4	c	c	c/c/alla breve
tempo	allegro	allegro	andante		largo/allo	presto		largo/allo		largo/allo/alla breve
obsazení	C I	C I			C I	C I		C I	C I solo	C I
	C II	C II		C II solo	C II	C II		C II		C II
	A	A	A solo		A	A		A		A
	T	T		T solo	T	T		T		T
	B	B			B	B	B solo	B		B
	Tr						Tr	Tr		---/ Tr
	Vno I	Vno I	Vno I	Vno I	tacet/Rttlo. Vno I	tacet/Rttlo. Vno I	Vno I	Vno I	Vno I	Vno I
	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	tacet/Rttlo. Vno II	tacet/Rttlo. Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II
	Org	Org	Org	Org	Org	Org	Org	Org	Org	Org

³⁰⁹ * označuje žesťové nástroje, které jsou předepsány na titulním listě rukopisu CZ Pnm 1135 zaznamenávající pozdější český opis stejné skladby. Hlasy nástrojů se nedochovaly. Pouze na základě připsu v partu varhan můžeme s jistotou říci, že trombony byly předepsány v část 5 *Dominus a dextris*.

D. Sarri: Dixit Dominus D dur (1), CZ Pnm 390

	1 Dixit	2 Donec	3 Virgam	4 Tecum	5 Juravit	6 Tu es sacerdos	7 Dominus	8 Judicabit	9 De torrente	10 Gloria/Sicut/A men
počet takůtů	34 t.	99 t.	33 t.	37 t.	11 t.	32 t.	38 t.	11/28 t.	113 t.	27/57 t.
tónina	D dur	A dur	D dur	G dur	e moll	G dur	e moll	D dur	A dur	D dur
metrum	c	3/8	c	c	c/	3/4	c	c	3/8	--/c
tempo	allegro/adagio/allegro		allegro	adagio/affettuoso	adagio	allegro		adagio/allegro		--/adagio/allegro
obsazení	C I	C I solo	C I		C I	C I				tacet/C I
	A		A	A solo	A	A		A		A solo/A
	T		T		T	T	T solo	T		tacet/T
	B I		B I		B I	B I		B I	B I	tacet/ B I
									B II	
	Tr I		Tr I					Tr I		tacet/ Tr I
	Tr II		Tr II					Tr II		tacet/Tr II
	[Clr I]		[Clr I]					[Clr I]		[tacet/Clr I]
	[Clr II]		[Clr II]					[Clr II]		[tacet/Clr II]
	[Vno I]	[Vno I]	[Vno I]	[Vno I]	[Vno I]	[Vno I]		[Vno I]	[Vno I]	[Vno I]
	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II	Vno II		Vno II	Vno II	Vno II
	[Org]	[Org]	[Org]	[Org]	[Org]	[Org]	Vlc solo	[Org]	[Org]	[Org]

D. Sarri: Dixit Dominus h moll, CZ Pnm XLVI E 339 (ca1719)

	1 Dixit	2 Donec	3 Virgam	4 Tecum	5 Juravit	6 Dominus	7 Judicabit	8 Conquassabit	9 De torrente	10 Gloria	11 Sicut/Amen
počet taktů	152 t.	41 t.	119 t.	88 t.	88 t.	150 t.	78 t.	94 t.	114 t.	57 t.	118 t.
tónína	h moll	G dur	D dur	A dur	E dur	D dur	h moll	G dur	e moll	G dur	h moll
metrum	3/4	c	2/4	c	3/4	3/8	c	alla breve	3/8	c	c/3/8
tempo	spiritoso, e spiccato	andante ma non presto	vivace		lento	allegro e spicc.	vivace	andante	arioso	vivace	--/ allegro
obsazení	CI	CI			CI	CI	CI			CI	CI
	CII						=CII			CII	CII
	A		A			A	A		A		A
	T					T	T				T
	B						B			B	B
						hlasý solo					
	C			CI,CII			C	CI,CII			C
	A			A			A	A			A
	T			T			T	T			T
	B			B			B	B			B
				2. choro si raddoppiati				2. choro si raddoppiati			
	Oboe		Ob			Ob	Ob				Ob
	Tr		Tr			Tr	Tr				Tr
	Vno I	I = II	Vno I		VnoI	VnoI	VnoI	VnoI	VnoI	VnoI	VnoI
	Vno II	I = II	VnoII		= II	VnoII	VnoII	VnoII	VnoII	VnoII	VnoII
	Vla		Vla		=Vla	Vla	Vla	Vla	Vla	Vla	Vla
	Cb				Cb		Cb	Cb	Cb		Cb
	Org	Org	Org	Org		Org	Org		Org	Org	

L. Leo: Dixit Dominus A dur, D B Mus. ms. 12810 (ca1736, Tu es sacerdos již 1723)

[illegible]

L. Leo: Dixit Dominus D dur, CZ Pak 840

[illegible]

J. D. Zelenka: Dixit Dominus D dur, ZWV 68 (Drážďany, 1726)

[illegible]

D. Terradellas: Dixit Dominus D dur, CZ Bre 404

[illegible]

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Eva Čermáková

Duchovní hudba Domenica Sarriho v Čechách

The Sacred Works of Domenico Sarri in Bohemia

II. část

Domenico Sarri: Dixit Dominus F dur

(partitura je součástí příloh elektronické verze práce)

vedoucí práce:

2011

Mgr. Marc Niubó, Ph. D.

Příloha č. 4: Revizní zpráva ke spartaci *Dixit Dominus F dur* (CZ Pnm XV F 177)

Díky kompletnímu dochování pramene bylo přistoupeno k jeho spartaci, která bude východiskem pro srovnávací analýzu Sarriho stylu s dalšími generačně spřízněnými skladateli. Během zhotovování moderní partitury nebyly zaznamenány žádné zásadní chyby, co se notového záznamu týče. Pokud nějaké, vyznačuji je v příložené kritické zprávě s komentářem. Stejně tak zde uvádím důvody, které mě vedly k odchýlení se od zápisu ohledně artikulace, přidání odebrání/posuvek atd. Vypracovaná partitura je přílohou této práce.

Normy, které byly dodržovány při přepisu:

- **C-klíče** u vokálních hlasů jsou nahrazeny podle dnešní normy jako houslové.
- Při **označení hlasů** bylo naopak ponecháno dobové názvosloví pro zachování autenticity čtení notového záznamu.
- **Předznamenaní** bylo uvedeno podle dnešního úzu na začátku každé části (v prameni je uvedeno pouze na začátku 7. části, v ostatních částech je dopisováno přímo k jednotlivým notám).
- Pokud se **označení metra** liší, je zvoleno to, které převažuje ve většině hlasů.
- **Dynamika** byla zachována podle pramene, kde se vyskytuje pouze v hlasech Vno I, Vno II, do dalších hlasů doplňována nebyla.
- **Melodická ozdoba** vyskytující se pouze na jednom místě pramene (trylek v 8. části, t. 176, part varhan a violone) byla zachována.
- **Text** byl podložen bez obtíží podle pramenné předlohy, která respektuje plné znění žalmu 109 *Dixit Dominus*.
- **Číslovaný bas** byl přepsán podle pramene do hlasu varhan podle dobového úzu (béčko pro sníženou tercii místo odrážky; posuvky k jednotlivým intervalům jsou psány před číslo).
- **Artikulace**: legatové obloučky byly ponechány pouze v případě spojení sekundového kroku dvou čtvrtých not na jednu slabiku. Pokud trvá jedna slabika na dvě či více osminových not, jsou pouze spojeny trámcem ve shodě s dnešní notografickou

normou. Jelikož pramen žádné další artikulační znaménka neobsahuje, nebyla ani nově doplňována.

- **Tempová označení** obsahují pouze hlasy C I, varhan, violone a houslí (pouze v první části). Označení uvedená v těchto hlasech se shodují a byla zachována.
- **Takty zapsané v partu varhan v C-klíčích** poukazují na místa, kde se k varhanám přidává loutna, cello nebo kontrabas. V edičním návrhu jsou tato místa přepsána do F-klíče. V celé partituře jsou pak tato místa označena „tutti“, což bylo také jednou z možností, jak tyto pasáže v dobovém partu vyznačit.³¹⁰
- **Taktové čáry** byly v celé partituře doplněny tak, aby takty odpovídaly jednotnému předepsanému metru.

Kritická zpráva

1. Dixit Dominus

t. 16 ⁶	B	tón <i>H</i> opraven na <i>c</i>
t. 29 ⁶	Vlne, Org	tón <i>g</i> opraven na <i>f</i> podle partu varhan v prameni Dixit Dominus CZ Pak 1135
t. 36 ⁷	A	tón <i>a</i> ¹ opraven na <i>g</i> ¹
t. 55 ²	A	tón <i>d</i> ¹ opraven na <i>dis</i> ¹

3. Tecum principium

t. 12 ⁶	Vno I	tón <i>c</i> ¹ opraven <i>a</i> podle Vno II
t. 19 ³	C I	tón <i>dis</i> ² opraven na <i>d</i> ² podle CZ Pak 1135
t. 37 ⁶	Vlne, Org	tón <i>f</i> opraven na <i>fis</i> podle partu Basso a Dixit Dominus CZ Pak 1135 part varhan
t. 48 ³	Vlne	tón <i>h</i> opraven na <i>a</i>

4. Juravit Dominus

³¹⁰ Bacciagaluppi, Kassel 2010, s. 39.

t. 61	Vno II	doplněno p podle Vno I
t. 95, 96	Vno II	prohozeno p, f podle Vno I
t. 101	Vno I	tento takt v prameni chybí, byl doplněn podle Vno II
t. 112 ⁴	Vno I	tón h^1 opraven na d^2 podle Vno II

5. Dominus a dextris tuis

t. 32 ¹	Vlne	tón H opraven na B
t. 42 ¹	Vno I, II	tón h^1 opraven na b^1
t. 12-15	Vlne	v prameni chybí, doplněn podle Org

6. Judicabit in nationibus

t. 28 ¹⁶	Vno I	tón f^2 opraven na g^2 podle Vno II
t. 98 ²	Vlne, Org	tón H opraven na B podle partu Basso

7. De torrente

t. 21 ²	C II	tón a^2 opraven na as^2 podle B.C.
t. 25 ^{3,5}	Vno I, Vlne,	tón e^2 opraven na es^2 podle Vno II, <i>Dixit Dominus</i> CZ Pak 1135
t. 25 ⁷	Org	tón e^2 opraven na es^2 podle Vno II, <i>Dixit Dominus</i> CZ Pak 1135
t. 27 ⁶	C II	tón es^2 opraven na e^2 podle Vno I, II
t. 28	Vlne	v prameni chybí osminová pauza
t. 28	Vlne, Org	dvě čtvrt'ové pomlky nahrazeny půlovou
t. 34 ¹	Vno I	tón c^2 opraven na d^2 podle B.C.
t. 35 ⁸	C II	tón es^2 opraven na e^2 podle Vno I, II
t. 40 ⁷	Vno I	tón fis^1 opraven na f^1
t. 45 ⁷	Vno I	tón e^2 opraven na es^2 podle Vno II, B.C.

8. Gloria

t. 7 ³	Vlne	čtvrt'ová nota opravena na půlovou podle ostatních hlasů
-------------------	------	--

t. 9 ²	Vno I	tón h^2 opraven na b^2
t. 9 ²	T	tón h^1 opraven na b^1
t. 33 ²	A	tón h^1 opraven na b^1
t. 86 ⁶	Vno I, II	h^2 změněno na a^2 podle kontextu dalších hlasů
t. 87 ³	B	tón h opraven na b
t. 91-104	C II	v prameni chybí v pauze na pět taktů jeden takt, opraveno na šest taktů
t. 102	A	tón h^1 opraven na b^1 podle Vlne
t. 106	A	tón h^1 opraven na b^1 podle Vlne
t. 115 ²	Vno II	tón h^1 opraven na g^1 podle Vno I
t. 118 ³	Vno I	tón g^1 změněn na a^1 podle Vno II
t. 135	B	v prameni přebývá osminová pomlka, odstraněna
t. 171 ^{5,6}	Vno II	dvě osminy opraveny na osminu s tečkou a šestnáctinu
t. 207 ³	C II	čtvrt'ová nota opraveny na osminovou
t. 213 ⁶	T	odrážka opravena na béčko
t. 219 ³	A	tón h změněno na d^1